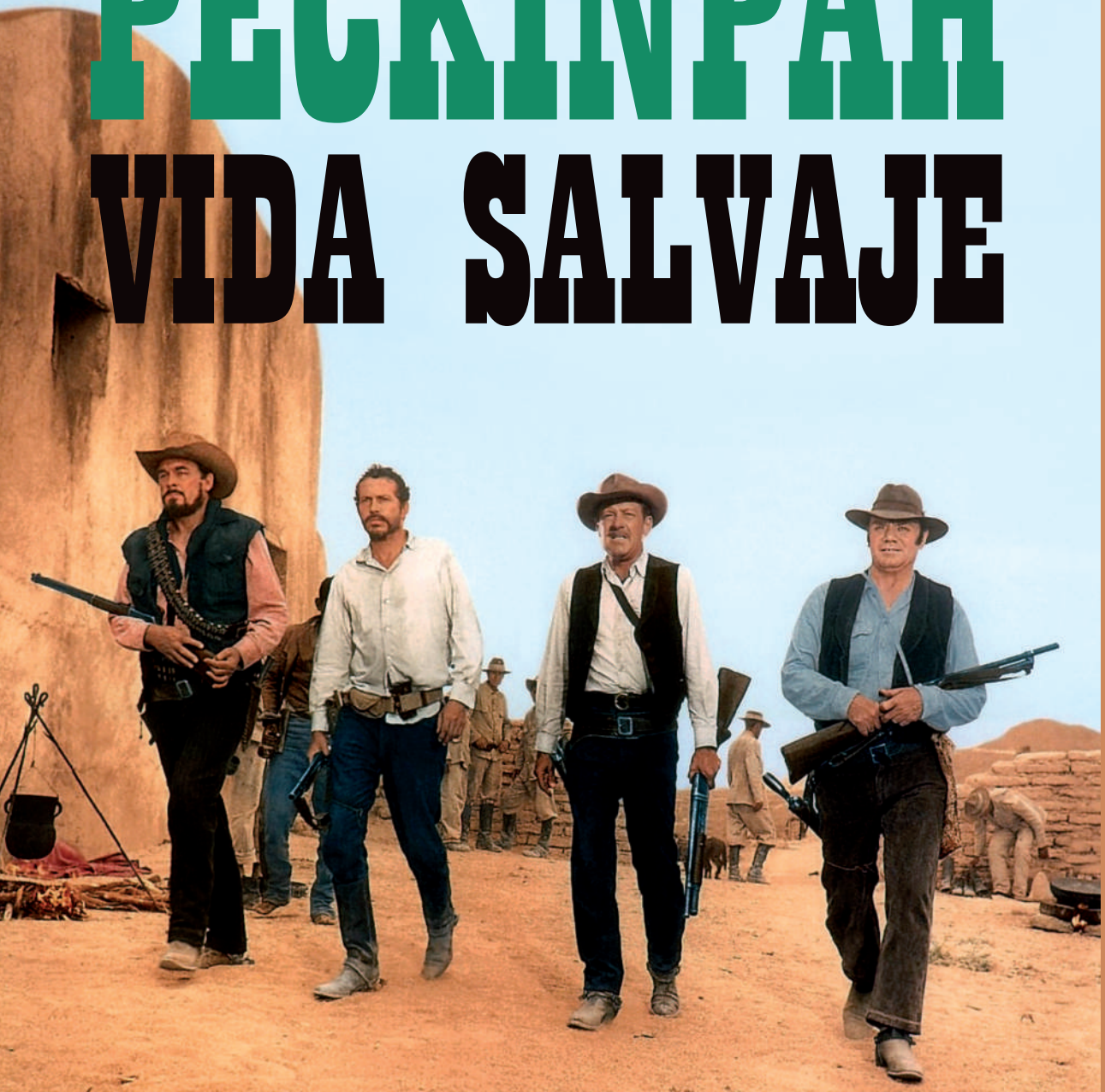
Sam

PECKINPAH

VIDA SALVAJE



GARNER SIMMONS

SAM PECKINPAH

Vida salvaje

Garner Simmons

CULT BOOKS

A Sheila, que hace que todo sea posible

CULT BOOKS

cultbooks@cultbooksediciones.com

TÍTULO ORIGINAL: 'Peckinpah. A portrait in Montage'
TRADUCCIÓN: Mónica Rubio
DISEÑO: Lucía Dueñas

PRIMERA EDICIÓN: Abril de 2021

© Garner Simmons, 1983
© de la presente edición: Cult Books, 2021

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

ISBN: 978-84-123207-8-7
Depósito legal: MA-431-2021

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS *15*

PRÓLOGO *19*

INTRODUCCIÓN *33*

1. UNA HERENCIA CALIFORNIANA *39*

2. CRECER *45*

3. APRENDER UN OFICIO *57*

4. *THE DEADLY COMPANIONS* *73*

5. *DUELO EN LA ALTA SIERRA* *79*

6. *MAYOR DUNDEE* *93*

7. LOS AÑOS SIN TRABAJO *111*

8. *GRUPO SALVAJE* *121*

9. *LA BALADA DE CABLE HOGUE* *147*

10. *PERROS DE PAJA* *159*

11. *JUNIOR BONNER* *177*

12. *LA HUIDA* *191*

13. *PAT GARRETT Y BILLY THE KID* *205*

14. *QUIERO LA CABEZA DE ALFREDO GARCÍA* *225*

15. *LOS ARISTÓCRATAS DEL CRIMEN* *245*

EPÍLOGO: *LA CRUZ DE HIERRO*, *CONVOY* Y MÁS *261*

POST-SCRIPTUM: *CLAVE: OMEGA* *277*

FUENTES *283*

En recuerdo de Jerry Fielding
(1922-1980)

«No me hablo con la mitad de la gente que hay aquí porque
les digo lo que no quieren oír mientras ellos se quedan
ahí quietos como una panda de estúpidos pelotas y lameculos,
felicitándose los unos a los otros por algo que ni siquiera entienden.»

—Jerry Fielding

AGRADECIMIENTOS

Un proyecto de estas proporciones requiere, además de tiempo, el apoyo y la colaboración de muchas personas magníficas. A lo largo de los casi diez años que he tardado en terminarlo, he tenido muchísima suerte, y me gustaría agradecer a todas las personas, instituciones y organizaciones que me han ayudado a hacerlo posible.

La primera de ellas es Stuart Kaminsky, quien me puso por primera vez en contacto con Sam Peckinpah. Como amigo y consejero en la Universidad del Noroeste, me ofreció un apoyo constante y un ejemplo que siempre he considerado esencial, y que espero haber sabido reflejar en el texto. Por todo ello y por mucho más, siempre le estaré agradecido.

Jack Ellis y el difunto Paddy Whannel, también de la Universidad del Noroeste, que me ayudaron a desarrollar el gusto por la crítica objetiva y por el cine estadounidense, merecen mi reconocimiento.

Deseo mostrar mi eterna gratitud a mi buen amigo George Wead, de la Universidad de Texas. Su paciencia e insistencia conmigo han dado por fin sus frutos con la publicación de este libro. También he de agradecer a Suzanne Comer del Departamento de Prensa de la Universidad de Texas por su tiempo y por su dedicación en la elaboración de este proyecto, así como a Beth Allen, quien tanto cuidado puso en la corrección del texto.

Y siempre estaré en deuda con Paul Seydor, quien en su libro "Peckinpah: The Western Films" muestra una perspicacia sin igual, por su crítica constructiva y su apoyo.

Debería también agradecer de manera individual a Dan Faris, a Charles Titone y a Joseph Hills, cada uno de los cuales ha contribuido a llevar a cabo este proyecto movido por un genuino amor por el cine de Peckinpah.

También he de mostrar mi gratitud a las ya desaparecidas publicaciones "Film Heritage" y "The Velvet Lighttrap", por publicar fragmentos del libro (aunque en distinta forma) durante el proceso de investigación y escritura. También deseo agradecer a Gil Iverson, de Four Star International (Beverly Hills, California), por permitirme visionar el material que Peckinpah grabó para televisión, a Doug Lezma de Films Incorporated (Wilmette, Illinois) y a la División de Cine de la Universidad del Noroeste por el uso de sus instalaciones.

De las muchas personas que amablemente aceptaron concederme el tiempo necesario para realizar una entrevista con grabadora, a mano o por teléfono, ninguna me ayudó más que el propio Sam Peckinpah. De hecho, su única preocupación durante todo el proceso fue asegurarse de que se le retratase sin el menor rastro de adulación, una preocupación que sirvió tanto para mejorar el texto como para forjar nuestra amistad, algo por lo que siempre le estaré agradecido.

Denver y Betty Peckinpah, el hermano y la cuñada de Sam, siempre directos y de gran ayuda, me resultaron imprescindibles a la hora de desenterrar la historia familiar de los Peckinpah, al igual que lo fue la hermana de Denver y Sam, Fern Lea Peckinpah Peter. No sólo me abrieron sus puertas, sino que además consiguieron que entrevistase a la madre de Sam, Fern Church Peckinpah, a su tío, Mortimer Peckinpah, y a su imparable tía Jane Visher, que a sus ochenta y siete años conservaba una memoria tan cristalina como los arroyos de las montañas en los que seguía pescando. Hubo además otros dos puntos de vista que me resultaron profundamente reveladores, los de mis buenos amigos David E. Peckinpah, sobrino de Sam, y Walter Peter, su cuñado. A todos ellos les doy las gracias.

He de hacer también mención especial de varias personas. La primera de ellas es el fallecido compositor Jerry Fielding, a quien este libro está dedicado en parte. Franco, elocuente, inteligente e inmensamente leal, Jerry Fielding era una de esas personas con las que se podía contar, según dijo Robert Culp en su emotivo panegírico, «para cubrirte las espaldas cuando las cosas se ponían feas». De todas las personas que he conocido tanto dentro como fuera de la industria cinematográfica, pocas pueden igualarlo. Lo mismo puede decirse de su mujer, Camille, que siempre se ocupó de mantener el contacto. Gracias no es suficiente.

Después de ellos, Katy Haber, antigua secretaria de Peckinpah, que posteriormente ha demostrado su valía en otros campos de batalla, merece mi agradecimiento tanto por coordinarme como por su ayuda a la hora de comprender el frenético estilo de vida de Peckinpah.

Y por supuesto, cometería un error si dejase de expresar mi enorme gratitud al difunto actor de carácter Strother Martin, quien me concedió su tiempo para hablar largo y tendido sobre Peckinpah cuando nos encontramos por primera vez en Chicago, y cuya amistad siempre echaré en falta.

En cuanto a las demás personas que fueron tan amables de compartir sus recuerdos, su conocimiento y sus impresiones sobre Peckinpah, tanto a favor como en contra, siempre estaré en deuda con ellos por su franqueza y generosidad: Kenneth Andreen, R. G. Armstrong, Newt Arnold, Lucien Ballard, Martin Baum, Ernest Borgnine, Jerry Bresler, James Caan, Joe Canutt, Gordon Carroll, Aurora Clavel, James Coburn, Cliff Coleman, Gary Combs, Garth Craven, Jackie Craven, Helmut Dantine, William Davidson, Gordon Dawson, Kip Dillinger, Jack Elam, Max Evans, Emilio Fernández, Charles B. Fitzsimmons, David Foster, Donny Fritz, David Zelag Goodman, Joie Gould, Walon Green, Betty Gunn, Jerry Harvey, Ted Haworth, Charlton Heston, Dustin Hoffman, William Holden, Bo Hopkins, Whitey Hughes, Carol James, Kent James, Ben Johnson, L. Q. Jones, Walter Kelley, Burt Kennedy, Frank Kowalsky, Kris Kristofferson, Philip Lathrop, Arthur Lewis, Lou Lombardo, Ida Lupino, Richard Lyons, Joel McCrea, Ali MacGraw, Steve McQueen, Daniel Mainwaring, Daniel Melnick, Marren Oates, Begonia Palacios, Kristen Peckinpah, Marie Sellan Peckinpah, Matthew Peckinpah, Melissa Peckinpah, Sharon Peckinpah, Alf Pegley, Al Pettitt, Blain Pettitt, Alex Phillips, Jr., Slim Pickens, Jason Robards, Jeb Rosebrook, Frank Santillo, Randolph Scott, Donald Siegel, James Silke, Stella Stevens, Carlos Teron, Casey Tibbs, Chano Urueta, Robert Visciglia, Robert Webber, Chuck Wilborn, Joe Wizan, Bitsy Wright, Ron Wright y Burt Young.

Este libro es, en parte, una forma de saldar la deuda que tenía con Eric Ryan, el primero en abrirme los ojos, y que, junto a David Sellin, me iluminó en gran medida, además de con Michael Bethke y Scott Gibbs, que me ayudaron a salir adelante en los malos momentos, algo por lo que siempre les estaré agradecido.

Y, finalmente, quiero dar las gracias a Toby Barthoff, que mecanografió este manuscrito cuando no era más que un borrador, y a Sheila McHugh Simmons, que me ayudó a pulirlo.

PRÓLOGO

La última vez que vi a Sam Peckinpah, él tenía cincuenta y nueve años. Canoso y marchitado, apenas se parecía a aquel hombre al que conocí en México D.F. hacía más de diez años. Por aquella época había sido probablemente el director más temido de la industria cinematográfica. Pero aquella noche de primeros de diciembre de 1984 tenía un aspecto más frágil, como un viejo campeón de boxeo cuyo momento álgido ha pasado ya, todavía esperando en una esquina del cuadrilátero a que suene la campana. Nos encontramos en la caravana marcada de balazos que tenía en Paradise Cove, una pequeña población costera en Malibu, California, para hablar de un guion que yo había escrito, titulado *The Last Western* (*El último western*).

Cuando Sam me llamó para preguntar qué estaba haciendo con el guion, le dije que estaba buscando dinero para producirlo. «Tenemos que hablar, a lo mejor podría ser mañana por la noche», le dije, dubitativo. Yo, que aquel año era uno de los guionistas y productores de una serie de televisión con problemas de la Warner Brothers, intentaba compaginar un trabajo de ochenta horas semanales con el tiempo que dedicaba a mi familia. «Matthew está aquí», dijo él, refiriéndose a su único hijo varón y el último que había tenido con su primera mujer, Marie Selland. Al igual que Sam (quizás por influencia suya), Matthew se había alistado en los marines justo después de terminar el instituto. Después de un año de servicio en el lejano oriente, se acababa de licenciar y estaba viviendo con Sam hasta que supiera qué hacer con su vida. «Está hecho un muchacho estupendo, tienes que verlo», añadió Sam. «Además, tenemos que hablar de tu guion.» Le prometí que allí estaría.

En la tarde del día siguiente, después del trabajo, mientras me dirigía en coche hasta la playa por la autopista de dos carriles que recorre el Cañón de Malibu, re-

cuerdo que empecé a pensar en cómo había comenzado todo. Empecé a pensar en una época en la que yo era, como mi padre solía decir: «el camarero más educado de Chicago».

Era una calurosa y bochornosa noche de julio de 1969. Había cogido el monorraíl hasta el centro para ver a mi hermano, John, que quería ir a ver una película que acababan de estrenar llamada *Grupo salvaje*. Cuando compramos las entradas y nos metimos en aquella oscuridad climatizada, no tenía ni idea de que las dos horas y media siguientes iban a cambiar profundamente mi vida.

Todavía recuerdo cuando finalmente se apagaron las luces y subió el telón, el subidón que sentí cuando empezó a sonar la tensa y elegíaca banda sonora de Jerry Fielding. La película iba desarrollándose, vertiendo sus complejas imágenes sobre la pantalla. Me vi arrastrado a una época pasada. A un polvoriento oeste de Texas alrededor de 1913. Soldados a caballo. Un encuentro de la liga antialcohólica. Hombres armados en un tejado. Entonces, sin previo aviso, todas las expectativas con las que había entrado en la sala dieron un vuelco en el momento en que Pike Bishop, interpretado por William Holden, estampa al jefe de la estación contra un poste y ordena: «¡Si se mueven, matadlos!» Un instante después aparece el último crédito sobre la pantalla: «Dirigida por Sam Peckinpah».

Yo estaba completamente atrapado en el cruce entre la realidad y la ficción. No estaba preparado para la repentina erupción de violencia que se desataba cuando el pueblo se convierte en un campo de batalla en el que la muerte era gráfica, intensa y arbitraria. Ahora me parece el momento clave en el que el cine estadounidense perdió su inocencia.

Fascinado por la compleja visión que Peckinpah tenía de la humanidad, pude ver cómo desdibujaba intencionadamente la línea que separa el bien del mal, tanto en los protagonistas como en los antagonistas. Una historia de honor, lealtad y compromiso existencial se propulsaba hasta un clímax catártico, en el que cuatro hombres se enfrentan a todo un ejército. Me dejó atónito y excitado. De hecho, mientras los acordes de «La golondrina» llenaban la sala, y yo veía cómo Peckinpah repetía la conmovedora marcha del grupo del pueblo mexicano en el que habían buscado refugiarse tanto de su pasado como de su presente, empecé a notar una extraña sensación de pérdida.

Al salir de la fresca sala al calor de la noche de Chicago, tuve tres cosas claras. La primera, que lo que acababa de experimentar era algo extraordinario. Una película tan única que sólo podía ser obra de un estadounidense con una visión muy personal. Segundo, que quería saber más: comprender cómo una película como aquella podía llegar a ser producida. Y finalmente, supe que quería volver a verla.

La noche siguiente volví con un grupo de amigos, insistiendo en que debían

experimentarla por sí mismos. En mi opinión, se trataba de una importante obra maestra del cine que no podía ser ignorada. La odiaron. A mí me encantó todavía más. Aunque no sabía nada sobre Sam Peckinpah aparte de su nombre, me maravillaba su habilidad para mirar sin pestañear la encrucijada de la vida y grabar las imágenes que encontraba allí. Durante las semanas siguientes, volví a ver la película media docena de veces, trayendo conmigo a todo el que quisiera acompañarme. A algunos los conmovió tanto como a mí. A otros les pareció repugnante. La controversia confirmó mis sospechas: se trataba de un cineasta cuyas agudas observaciones mostraban la verdad a expensas de la comodidad. Con la intención de comprender más a fondo, me apunté en una escuela de cine.

Durante los siguientes cuatro años, vi todas las películas de Sam Peckinpah. Cuantas más veía, más me convencía de que se trataba de un auténtico artista estadounidense cuyo medio eran las películas. Decidí escribir un libro.

Por mediación de Stuart Kaminsky, cuya biografía del director Don Siegel incluía un epílogo de Peckinpah, me hice con un par de números de teléfono que aparentemente iban a conseguir ponerme en contacto con el director. Al decimotercer tono, Sam cogió el teléfono. Eran poco más de las doce de la mañana en el horario de California, pero Sam se acababa de levantar. Su voz sonaba como si tuviese cristales rotos en la garganta. La conversación fue decididamente unilateral: casi hablé sólo yo. Mientras me presentaba torpemente, él se quedó en silencio. En un intento de llenar el vacío, le expliqué la clase de libro que pensaba escribir. El silencio al otro lado se prolongó. Yo seguía hablando. Finalmente, me quedé sin palabras. Peckinpah seguía sin decir nada. Entonces me ofrecí a ir a su próximo rodaje, fuera donde fuera, para que pudiéramos encontrarnos y él pudiera decidir si estaba o no interesado. Tampoco hubo respuesta. Treinta segundos... cuarenta... cincuenta. Al fin, se aclaró la garganta. «Está bien», dijo. «Envíame lo que creas que tengo que leer, y ya te contaré.» Y colgó.

Tenía una promesa pero no una dirección. Llamé al segundo número. Resultó ser el de Camille Fielding, esposa del compositor Jerry Fielding, y uno de los pocos amigos verdaderos de Sam. Comprendió inmediatamente mi problema y me dijo que se aseguraría de que a Sam le llegase cualquier cosa que yo le enviase a ella.

Pasó una semana sin que yo obtuviera respuesta alguna. Finalmente, al décimo día, sonó el teléfono. Al otro extremo escuché el marcado acento británico de la ayudante de Peckinpah, Katy Haber. Me pidió que esperase a que Sam cogiera el aparato. Él gruñó algo parecido a un saludo, y dijo: «He leído lo que mandaste. No está mal... tampoco está bien. Pero no está mal. Si todavía sigues con la idea, podemos vernos en México. El mes que viene. A lo mejor dentro de seis semanas. Intenta estar localizable. Ya te diremos». La película era *Quiero la cabeza de Alfredo García*. No tuvo que decírmelo dos veces.

En agosto de 1973, armado con una grabadora, una cámara y unas nociones de español, cogí un avión a México D.F. para encontrarme con él. Después de registrarme en un pequeño y apartado hotel, cogí un taxi hasta el Aristos, en donde supuestamente se alojaban Peckinpah y su equipo de preproducción. Llamé a la suite presidencial. Lo cogió Katy Haber. Eran casi las diez de la mañana. Tenían pensado empezar a buscar localizaciones en cuanto Peckinpah estuviera listo. Yo dije que esperaría.

En pocas horas, conseguí reconocer y presentarme a Gordon Dawson, el coguionista y productor de Peckinpah en la película, y a Bill Davidson, el productor delegado. Encontrármelos no fue difícil. Éramos los tres únicos estadounidenses que había mirando cómo subían y bajaban los ascensores. Dawson, que veía en mí una posible complicación en un día ya de por sí ajetreado, me soltó las reglas básicas: pasase lo que pasase, la prioridad era la película, no mi libro. Me dijo que había dos coches esperando fuera. Cuando Peckinpah bajase, él y su ayudante irían en el primer vehículo. Yo y todos los demás seguiríamos en el segundo. Dije que estaba de acuerdo. Seguimos esperando.

Poco después de las cuatro de la tarde, se abrió finalmente la puerta del ascensor y Sam Peckinpah salió de él acompañado por su ayudante, Katy Haber. Dawson y Davidson parecían aliviados. Mientras caminaban hacia la puerta, yo me presenté a Katy Haber, quien se volvió hacia Peckinpah: «Sam, este es tu biógrafo». Nos dimos la mano y salimos a los coches pasando por las puertas giratorias de cristal. Haciendo un gesto a Dawson, Sam me señaló el primer coche: «Él viene conmigo». Y durante las siguientes tres semanas viajamos juntos por México D.F. y los alrededores hablando de la vida, el arte y el cine. El suyo en particular.

Me resulta imposible separar mis recuerdos de Sam Peckinpah de los que tengo de México. Especialmente aquel primer viaje, en el que intentábamos descubrir nuestras afinidades. También recuerdo cómo recorríamos pueblos tórridos y casi olvidados. Recuerdo México D.F. patrullado por policías armados con armas automáticas que nos saludaban cuando cruzábamos las puertas de un restaurante en el que íbamos a comer con el hijo de un general. Recuerdo cómo bebíamos, hablábamos y nos meábamos (tanto en sentido figurado como literal) en el estudio.

Entre las posibles localizaciones se encontraban las ruinas de una iglesia del siglo XVI, cuyas paredes habían sufrido décadas de pintarrajeo. En lo que había sido la sacristía, Peckinpah estudiaba los nombres grabados en el adobe y se preguntaba en voz alta cómo alguien podía cometer semejante sacrilegio. Cuando le recordé que el poeta Byron había grabado su nombre en una columna de mármol en Delfos durante su primera visita a Grecia, me miró fijamente. «Tengo un cuchillo», dijo muy serio, pero no se dejó llevar por el impulso. Antes de llegar a México, yo había cogido una agenda y la había llenado con los nombres de todas las personas que

salían en los créditos de sus películas, además de su familia directa. A medida que fuimos conociéndonos, le expliqué a Peckinpah que, para escribir un libro que valiese la pena leer, tenía que entrevistar a alguien más aparte de él. Para conseguirlo, necesitaba que me proporcionase los teléfonos de los que aparecían en la agenda. Peckinpah dijo que sí, pero no hizo nada. Los días pasaron, y después las semanas. La agenda seguía vacía.

Tres días antes de la fecha en que debía volar a California y continuar con mi búsqueda de material, yo estaba junto a Dawson y Haber en la habitación de Peckinpah. Mientras contaba una historia poco halagadora sobre él mismo y su padre, que había sido juez del Tribunal Superior de California, Peckinpah reía: «Así ha sido toda mi vida; siempre me han conocido como el hijo de David Peckinpah». Riéndose con él, Dawson, cuyo padre había sido jefe del departamento de vestuario en Columbia Pictures, asintió: «Yo he tenido el mismo problema, Sam. Siempre he sido el hijo de Tom Dawson». Entonces llegó el turno de Haber, quien confesó haber sido siempre conocida como la hija de su padre. Cuando me miraron a mí, un incómodo silencio se apoderó de la habitación. Me quedé mirando a Peckinpah sin decir nada. A pesar del aprecio que tenía por mi padre, me sentía incapaz de decir que siempre había vivido a su sombra porque no era cierto. Dawson miró a Haber. Rompiendo el silencio, Peckinpah hizo un gesto con la cabeza: «Dame esa agenda», dijo al fin. Se la pasé. Hojeó las páginas, todavía vacías, y se la tiró a Haber: «Mira en mi rolodex y rellena los números de teléfono. Este chico tiene trabajo pendiente».

Desde México D.F. a Los Angeles y Fresno, localicé y entrevisté a todos los que lo conocían y estaban dispuestos a dar su opinión. Su hermano Denver, por aquel entonces juez del Tribunal Superior, habló sin tapujos. Su madre, Fern, que aún vivía sola a los ochenta años, tuvo más reservas, y me recibió armada con una carabina del calibre 30-30 antes de invitarme a entrar a su casa y hablar. Cuando volví a Chicago había grabado más de cincuenta horas de entrevistas. Amigos, enemigos, cohortes, familiares. Todo el mundo tenía una opinión. A menudo estaban en desacuerdo. Y eso era precisamente lo que le gustaba a Sam. La vida era un conflicto, repleto de medias verdades e indirectas. Al igual que en el clásico de Akira Kurosawa *Rashomon*, una película que Peckinpah había visto varias veces, la verdad se encontraba entre puntos de vista opuestos.

En diciembre, una vez hube transcrito las cintas y empezado a escribir, volví a México para asistir a las últimas semanas del rodaje. Peckinpah se había mudado a una casa en el distrito de San Ángel en México D.F. Una vez más, yo sólo tenía un número de teléfono. Al llegar a mi hotel, cogí el teléfono y marqué. Contestó una mujer que no hablaba más que español. Pensé que quizás me había equivocado de número, e intenté, en mi precario español, preguntar si podía hablar con el *senior*

Peckinpah. Su rápida respuesta me dejó bastante atónito, y estaba a punto de colgar cuando la risa de Peckinpah, grave, oscura y despiadada, estalló al otro lado de la línea. «¿Te he pillado, eh?», dijo, satisfecho. Para Peckinpah, todo era una prueba.

A medida que fueron pasando los días hasta la Navidad, *Quiero la cabeza de Alfredo García* prosiguió su rodaje en diversas localizaciones a las afueras de México D.F. Peckinpah, que trabajaba día y noche, me invitó a acompañarlo, para hacer aquellas preguntas que aún no tuvieran respuesta y sacar mis propias conclusiones. La semana tenía seis días laborables. Los domingos veíamos las noticias de fútbol americano dobladas al español, apostando por los equipos basándonos únicamente en el color de sus camisetas.

En lo que respecta a la bebida, aunque algunas personas han sugerido que Peckinpah estaba borracho todo el tiempo durante el rodaje de esta película, yo sólo puedo dar fe de lo que vi con mis propios ojos. Es cierto que bebía todos los días, normalmente por la noche, cuando la compañía había terminado la jornada. Sin embargo, siempre completaba el trabajo programado para cada día. Además, las imágenes que Peckinpah imprimía sobre película eran lo suficientemente impresionantes como para que el productor Martin Baum, que estuvo presente durante gran parte del rodaje, se asegurara de hacerse con los servicios de Peckinpah para el próximo film que pensaba hacer.

El Día de la Virgen de Guadalupe, cuando la compañía hizo su último viaje a una hacienda cerca de Teotihuacan, Peckinpah me propuso pasar del hotel y adelantarnos al trabajo del día siguiente acampando en el lugar de rodaje. Yo acepté. Lo que no sabía es que la idea que Peckinpah tenía de «acampar» no incluía dormir demasiado. Mientras los peregrinos cantaban sus oraciones de camino a las pirámides, Peckinpah abrió una botella de brandy. Bebimos hasta el amanecer, hablando de la vida, la muerte y el cine. Cuando el sol salió por el horizonte, él me miró desde el otro lado de la mesa. «Si no parte de la experiencia», dijo alzando su vaso, «la escritura es una mierda». Brindamos por la buena escritura. «Y por eso», dijo con una críptica sonrisa, «creo que te voy a filmar».

Sin estar del todo despierto, me mandaron a la caravana de vestuario, en la que una encargada mexicana me dio un poncho, un par de bandoleras cruzadas y un sombrero mexicano que parecía salido de la cabeza de algún soldado de Pancho Villa. Mientras me miraba preocupado en el espejo, Gordon Dawson entró. «¿Qué cojones se supone que eres?», preguntó. «Pareces un puto chiste.» Dawson, que había empezado su carrera en el departamento de vestuario, inmediatamente se puso a cambiar un objeto por otro. Me mandó ante Peckinpah para que este diera su aprobación. Después de analizarme de arriba abajo, Peckinpah miró a Dawson. «¿Tiene forro el abrigo?», preguntó. Dawson asintió. «Bien», contestó Peckinpah. Entonces, señalándome con el pulgar, añadió: «Ponedle los *squibs*».

Los *squibs*, como yo estaba a punto de saber, eran bolsitas de sangre acompañadas de cargas explosivas para recrear los impactos de bala durante el rodaje. En el papel del guardaespaldas de un terrateniente mexicano interpretado por Emilio Fernández, me pusieron al fondo de una habitación y me dieron un rifle. Durante buena parte de la semana siguiente, Peckinpah rodó tanto el principio como el final de su película. En el clímax, yo era uno de los pistoleros que mueren en un tiroteo junto a Warren Oates. Después de ser abatido a cámara lenta, Peckinpah insistió en que me quedase allí tirado durante dos días mientras los demás pasaban por encima de mí y él terminaba de rodar la escena. Como Peckinpah había previsto, la experiencia aumentó mi perspectiva.

Al volver a casa leí mis notas, transcribí el resto de las cintas y escribí un primer borrador de los primeros seis capítulos. Sabía que tenía que trabajarlos, pero no sabía muy bien cómo hacerlo, así que le envié copias de los capítulos tanto a Sam como a su hermano Denver, que por aquel entonces era juez del Tribunal Superior en Fresno. Sam no respondió, pero Denver lo hizo inmediatamente, invitándome a California para poder repasar juntos el texto. Cuando acepté su oferta, él fue directo al grano: «Para empezar», dijo, «eres demasiado bueno con él».

Al volver a Chicago, tiré a la basura lo que había escrito. Empecé de nuevo. Algún tiempo después tuve por fin noticias de Peckinpah. El 18 de junio de 1974 me escribió la siguiente carta:

Querido Gar:
Lo primero es lo primero. Te considero un buen amigo, y más que eso, alguien a quien respeto.
Lo segundo es que tu libro es, básicamente, aburrido.
Con todo el respeto por tu esfuerzo, te sugiero que consigas un colaborador, como William Murray [autor de la entrevista a Peckinpah aparecida en "Playboy"]...
Lo que quiero decir es, amigo mío, que no has pillado la idea, la razón de mi vida, y eso es algo que por supuesto yo no puedo permitir.
Necesitas una patada en el culo, y [esa patada] sólo puedes dártela tú mismo.
Ya te enviaré comentarios más detallados.
Me gustaría ser más positivo, pues ya conoces el afecto que siento por ti y por lo que estás haciendo.
Lo único que puedo decir sobre mi vida es que tengo un deseo de sobrevivir, y en mi trabajo lo que uno necesita es un sentido de la ironía; no, un sentido del humor que vaya más allá de la ironía.
Te sugiero que te olvides del proyecto, te vayas a pescar, te emborraches en una casa de putas razonablemente cutre y entonces vuelvas y confieses tus pecados

a quien quiera escucharte, y sólo entonces [te] darás cuenta cómo soy yo realmente...
Respeto sinceramente tu esfuerzo y tu amistad, pero, francamente, lo que he leído no me ha gustado.
Afectuosamente,

Sam Peckinpah

PD: Si esto no es posible, te sugiero que abandones el proyecto. Es algo que no me gusta decir. Pero no puedo tolerar el libro tal como está.

PD: Tuve una mala experiencia con Max Evans [un libro sobre el rodaje de *La balada de Cable Hogue* titulado "Sam Peckinpah, Master of Violence" que sólo incluía los detalles que la mujer de Evans no encontró reprobables] pero por una razón que comprendo, y te respeto demasiado como para dejar que eso vuelva a ocurrir.

La carta llegó el 21 de junio. Cabreado, respondí el mismo día.

Querido Sam:
Lo primero es lo primero: Creo que la patada en el culo que me diste en tu carta del 18 de junio estaba más bien justificada. Es una pena que no te dieras más prisa. Yo mismo había llegado al punto de patearme mi propio culo unas semanas antes...
En cuanto a tu sugerencia de que cuente con un colaborador, ¡¡¡Y UNA MIERDA!!! Empecé con esto yo sólo [y] lo acabaré yo sólo. Dile al señor Murray que puede escribir su propio libro con mi bendición y con la tuya también, si es lo que quieres. He dedicado demasiado tiempo, sudor, sangre y alcohol escribiendo sobre tu maldita vida como para permitir que otra persona se ponga a tocarme los cojones ahora. Aprecio tus intenciones, pero no, gracias...
No eres un héroe... Eres un antihéroe, un borracho a tiempo parcial que trabaja a jornada completa, y a veces un capullo.
Ya tengo tu vida cogida por el esfínter con un par de pinzas candentes desde que volví a Chicago, y ahora mismo estoy en proceso de cargarme lo que he escrito desde el lóbulo frontal hasta el escroto. Tengo la intención de dejarte tan desnudo como me sea posible. Sólo te prometo una cosa: no te haré parecer nada que no crea honestamente que seas. Esto no va a ser necesariamente un libro para niños...
Por otra parte, si finalmente [tú y yo] no logramos ponernos de acuerdo en ver la diferencia entre una meada y un gargajo en un día ventoso, entonces puedes

ir preparándote para un libro sobre la vida de Sam Peckinpah tal como yo la veo...
Con mis mayores respetos,

Gar Simmons

El 1 de julio me llegó el siguiente telegrama por la Western Union:

ACABO DE RECIBIR TU CARTA TE SUGIERO QUE TE PONGAS EN CONTACTO CON MAX EVANS LO ANTES POSIBLE
PD: ME ENCANTÓ LA CARTA TE SUGIERO QUE ESCRIBAS EL LIBRO IGUAL
CON CARIÑO
SP

Para Peckinpah, era un cariño duro. Pero funcionó. Agitado por la furia que él desataba, intenté encontrar al auténtico Sam Peckinpah detrás de las máscaras. Separar el calor y la luz del fuego. Lo cierto es que el libro acabó siendo mejor porque Sam no quiso que no fuera honesto. De todo lo que vi y sobre lo que escribí, no me dejé nada, excepto una cosa: la adicción de Sam a la cocaína.

Que yo supiera, antes del rodaje de *Los aristócratas del crimen*, Sam Peckinpah sólo era adicto a una sustancia: el alcohol. Eso no quiere decir que no tuviera toda clase de vicios. Era un hipocondríaco practicante, y su armario de medicamentos parecía sacado de una botica medieval. Sin embargo, aparte de la bebida y los cigarrillos, su principal adicción antes de *Los aristócratas del crimen* era una inyección diaria de vitamina B12. Todas las mañanas tenía que bajarse los pantalones para que se la pusieran, independientemente de quién estuviese en la habitación.

Pero a partir de aquella película se dejó seducir por la mitología popular de aquella época según la cuál se calificaba una droga como «segura». La droga «de moda» de los setenta. Si alguien te ofrecía una raya de cocaína, la idea generalizada era que debías darte el capricho igual que si se tratase de una copa del mejor champán. Sam, que no era de los que dejaban pasar una experiencia, se dio el capricho y se enganchó.

Teniendo en cuenta lo que yo me había propuesto hacer, intenté enfrentarme a la relación de Sam con la cocaína de la manera más honesta posible. Pero como estaba escribiendo la biografía de un hombre cuya obra respetaba y admiraba, y quería continuar, me parecía imposible destapar su relación con la cocaína sin destruir su carrera. En medio de todo aquello, se presentó una oportunidad que parecía ser la solución perfecta.

Durante el rodaje de *Los aristócratas del crimen*, el protagonista de la película, James Caan, accedió a conceder una entrevista en la que me dijo: «... ¿Que qué me parece Sam Peckinpah? Si consigo dos firmas más, haré que lo encierren... Está completamente trastornado. Quiero decir que lo está de una manera maravillosa, ya me entiendes. Pero lo van a encerrar. Lo primero que harán será poner su hígado en el Centro Médico de la Universidad de California. No se pudrirá nunca... Será como un fósil de ésos. Dentro de mil años, todavía dirán: 'Mira, ahí está todavía el hígado de Sam Peckinpah, dando botes, tomando coca y llevando gafas oscuras'».

«*Tomando coca*». Lo que Caan había querido decir no podía haber quedado más claro. Cuando transcribí la entrevista, escribí la palabra intencionadamente con una «c» minúscula, para que nadie se confundiera con el refresco. Para los que se fijaran bien, decía lo que tenía que decir sin hacer más daño a su carrera del que Peckinpah se estaba haciendo a sí mismo. Satisfecho con la solución, envié el manuscrito a mi editor de aquel entonces. Pero en algún momento del proceso, en la fase de imprenta, algún alma bienintencionada decidió corregir el descuido y ponerlo con mayúscula, «Coca» (un fallo corregido en esta nueva edición). Mi sutileza se fue al garete.

Ahora, evidentemente, Peckinpah ha muerto, y muchos han sido los que se han encargado de dar cuenta, en ocasiones con gran detalle, de sus transgresiones con las drogas y especialmente con la cocaína. En realidad, su adicción a la sustancia fue lo que acabó con él. A pesar de algunos momentos geniales en sus películas a partir de *Los aristócratas del crimen*, nunca volvió a hacer gala de la grandeza que había mostrado anteriormente.

De todas formas, mientras me dirigía en mi coche a ver a Peckinpah aquella tarde de primeros de diciembre de 1984, él seguía vivo y ocupando mis pensamientos. Saliendo de la autopista de la costa en Paradise Cove, no podía dejar de tener una sensación irónica. El guion sobre el que había venido a hablar era un western que yo había escrito casi diez años antes. En muchos sentidos, estaba influido por la visión de Peckinpah como cineasta y era un tributo hacia él. Habiendo visto su declive, esperaba que quizás esta película, si es que conseguíamos reunir la cantidad necesaria para producirla, pudiera darle la oportunidad de volver a empezar. Que, haciéndole volver al punto de partida, Peckinpah encontrara una especie de redención y demostrara una vez más que los críticos se equivocaban. Era un riesgo. Pero era un riesgo que yo estaba dispuesto a aceptar si él también lo aceptaba. Cuando llegué a la caravana, aparqué mi coche mientras Peckinpah salía. Me alegraba de verlo. Nos dimos la mano y nos abrazamos fuertemente. Matthew se unió a nosotros cuando entramos. Sam me ofreció una botella de agua de Calistoga. Nos pusimos a hablar. Sobre lo que habíamos estado haciendo y lo que el futuro podía deparanos. Visiblemente orgulloso de Matthew, Peckinpah estaba intentando rehacer

su relación con él. Cuando finalmente llegamos al punto de hablar sobre el guion, le pregunté qué le parecía. «Es bueno», dijo. «Me recuerda a *Duelo en la alta sierra.*» Fue su mejor cumplido.

Sopesando el momento, dudé. «¿Qué te parecería dirigirlo?», le ofrecí finalmente. Las palabras se quedaron en el aire mientras en mi mente retumbaba todo lo que implicaban.

«Hay que trabajar el guion», dijo secamente. «Hay que trabajarlo mucho. Tenemos que meternos bien adentro... destrozarlo. Bueno, eso será en caso de que estés dispuesto a hacerlo.»

«Parece que estás buscando pelea», contesté yo, preguntándome hasta qué punto tenía pensado destrozarlo.

Sonrió. «El guion es bueno. Podemos hacerlo mejor.»

Asentí. «Supongo que sólo hay una forma de averiguarlo.»

«Lo cierto es que ahora mismo tengo un par de proyectos», dijo, y se terminó su agua de Calistoga. «Voy a bajar a México en Navidades. Cuando vuelva, hablaremos.»

Aquello sonaba bien, dije yo mientras me levantaba para irme. Él me acompañó hasta mi coche. Nos dimos la mano. Prometimos volver a vernos después de año nuevo.

Mientras me alejaba, miré por el espejo retrovisor. Estaba allí, solo, con las manos metidas en los bolsillos de sus pantalones. Tenía el porte de un peso pluma. Tres semanas más tarde, murió.

Al pensar en el pasado, uno puede preguntarse por qué Sam nos hizo sufrir tanto a todos. La respuesta, por supuesto, es que estaba buscando la verdad. Y para encontrarla hay que destruir toda falsedad.

Como alguien dijo sobre Miles Davis, era tan egoísta como desinteresado. Era egoísta porque les quitaba a aquellos que más quería el tiempo que podía haberles dedicado para dárselo a su música. Y era desinteresado por el mismo motivo. Lo mismo podía decirse de Sam Peckinpah. Si Sam hacía pagar un precio a todos los que se preocupaban por él, nadie pagaba un precio mayor que su familia.

Tras pasar toda su vida investigando sobre el sentido de la vida y la muerte, al final Sam se había rebelado «en contra de que la luz se extinguiera» con marcapasos y oxígeno puro. Pero nada podía detener el avance de la noche. Quizás debido a la manera violenta en que había vivido su vida, algunos pensaron que, al morir, Sam estaba cumpliendo una especie de último deseo personal. Pero eso no era cierto. Lo único que Sam deseaba era vivir. Sencillamente, aprovechó la vida hasta la muerte. Una ironía que le habría gustado. Una solución existencial a ese absurdo que tan bien comprendía.

Había vivido al límite y había muerto antes de tiempo. Pero también es cierto que había acumulado más cosas en las seis décadas que le habían sido concedidas que las que hubiera hecho la mayoría de la gente en el doble de tiempo. En palabras de Pike Bishop, el maduro pistolero interpretado por William Holden en *Grupo salvaje*, Peckinpah no lo habría querido de otra manera.

En cierta ocasión, hace veinticinco años, mientras recorríamos las montañas que rodean México D.F., Peckinpah me preguntó por qué había decidido escribir un libro sobre él. Como respuesta, le hablé de la primera vez que había visto *Grupo salvaje*. De cómo me había llevado a ver el resto de su obra. Pocas películas soportan el paso del tiempo. Pero le dije que muchas de las suyas seguirían siendo vistas siempre que hubiera una manera de proyectar imágenes sobre una pantalla. Autocrítico hasta el paroxismo, Peckinpah negó con la cabeza: «Y una mierda. Sólo soy una buena puta. Voy a donde me mandan de una patada». Era una frase que ya había usado antes. Una frase bastante citada que, además, era mentira.

Ahora que este libro se publica por segunda vez, cada vez es más evidente que Peckinpah ocupa un lugar único en la historia del cine estadounidense. En 1988, *Pat Garrett y Billy the Kid* fue restaurada con el montaje del director y presentada en un pase especial en el Directors Guild Theater. En 1992, *Duelo en la alta sierra* fue seleccionada para ser conservada en el Registro Cinematográfico Nacional de la Biblioteca del Congreso, un honor que sólo han recibido veinticinco películas cada año desde 1989. En 1995, la galerista Kathleen Murphy organizó una amplia retrospectiva de la obra de Peckinpah en el Lincoln Center de Nueva York. Además, varios libros (especialmente "Peckinpah, The Western Films –A Reconsideration", de Paul Seydor, y "«If They Move, Kill 'Em»– The Life and Times of Sam Peckinpah", de David Weddle) han examinado de manera crítica su vida y su obra. Y, tras la restauración y reestreno que Warner Brothers hizo del montaje del director de *Grupo salvaje*, Paul Seydor y Nick Redman realizaron conjuntamente un documental que narra el rodaje de aquella película, nominado a un Oscar en 1997.

En total, el número de largometrajes realizados por Peckinpah es sólo de catorce. Pero, como dijo el actor Robert Culp en el homenaje póstumo a Peckinpah en la Directors Guild en 1985: lo sorprendente no es que Peckinpah hiciera sólo catorce películas, sino que, teniendo en cuenta la manera que tenía de rodarlas, lo raro es que terminase cualquiera de ellas.

La mayor parte de lo que están a punto de leer es un relato de todas las cosas que vi y escuché hace más de veinticinco años, cuando hice la mayor parte de la investigación para la edición original. Lo cierto es que, dados los prejuicios editoriales de la época (el manuscrito fue rechazado por prácticamente todas las editoriales de Nueva York, en algunos casos más de una vez), pasaron nueve años entre aquella primera conversación telefónica con Peckinpah y la publicación definitiva del

libro. Un proyecto como este no se hace por dinero. Es un acto de fe. Una creencia inquebrantable en que otros querrán leer lo que tú tienes que compartir con ellos. Como en cierta ocasión comentó mi amigo Bill Barich, la manera adecuada de leer este libro es un capítulo cada vez, viendo cada película siguiendo ese orden. Dado que vivimos en una era en la que la mayoría de las películas pueden encontrarse fácilmente en vídeo o en DVD, creo que esa forma de leer el libro es la mejor forma de aprovecharlo. Yo la recomiendo.

Aquí tienen un retrato de Sam Peckinpah como yo lo conocí: un cineasta tan inseparable de sus películas como un bailarín lo es de la danza.

—Garner Simmons
Westlake Village, California
Mayo de 1998

INTRODUCCIÓN

La noche del 21 de febrero de 1975, en una tranquila calle en lo alto de las colinas de Hollywood, por encima de lo que una vez fue el Teatro Chino de Grauman[1], una solitaria camioneta con un pase de puerta de los Estudios Goldwyn se detuvo frente a una mansión amurallada, de estilo español y de dos plantas de alto que había sido propiedad de Max Reinhardt, el excéntrico empresario austriaco que llegó a Hollywood en los años treinta para adaptar su montaje teatral de "Sueño de una noche de verano" a la pantalla. Del vehículo salieron cuatro hombres: el director estadounidense Sam Peckinpah; su hermano mayor, Denver, por aquel entonces juez del Tribunal Superior de California en Fresno; Kip Dellinger, el entonces manager comercial del director; y Don Waters, su chofer personal.

Casualmente, aquel día Sam cumplía cincuenta años, y los dueños de la casa, el compositor y arreglista Jerry Fielding y su mujer, Camille, los habían invitado a tomar una copa. No tan casualmente, unos 250 invitados esperaban dentro para sorprender al director. Sin darse cuenta, fue él el que dio la sorpresa.

Tras pasar de largo la entrada de la casa, el director se acercó a unos arbustos para hacer sus necesidades, seguido de su hermano. Por desgracia, los arbustos que escogieron estaban precisamente debajo del ventanal de la oscura biblioteca en la que esperaban unos cien invitados preparados para felicitarle.

Al darse cuenta rápidamente de lo que estaban a punto de hacer, Kip Dellinger, que sabía lo de la fiesta de cumpleaños, se aclaró nerviosamente la garganta y sugirió en voz alta: «¿Por qué no entráis directamente y usáis el tigre?»

---

[1] El famoso Teatro Chino fue construido por el actor Sid Grauman, y llevó su nombre hasta que fue comprado en 1973 por el empresario Ted Mann, que lo cambió por el suyo. El 9 de noviembre de 2001, el teatro recuperó el antiguo nombre de Grauman (N. de la T.)

«No puedo entrar ahí y decirle sin más a la pobre mujer: 'Dime dónde está el baño'», respondió el juez mientras él y su hermano hacían sus cosas.

Los dos hermanos Peckinpah se tiraron un buen rato deshaciéndose bajo las estrellas de la cantidad de bebida que se habían bebido antes de llegar. Cien pares de ojos se quedaron redondos como platos viendo cómo el vapor ascendía de entre los hibiscos al frío aire de la noche. Entonces, para satisfacción y alivio de todos los afectados, terminó el alarde de virtuosidad y empezó la fiesta. Estaba claro que, a los cincuenta años, Sam Peckinpah seguía siendo un chiquillo impulsivo.

Sería poco decir que Peckinpah se sorprendió aquella noche. Era uno de los directores más controvertidos del cine estadounidense, y se había preguntado muchas veces si le quedaban más de dos amigos en todo el mundo, por no hablar de 250, dispuestos a celebrar su cumpleaños. Y lo cierto es que, entre familiares y amigos, socios y enemigos, esposas y amantes reunidos aquella noche, los sentimientos eran de lo más variado. Pero claro, no podía ser de otra manera, porque no había dos personas que vieran a Peckinpah de la misma forma.

Denver Peckinpah, que prefiere que lo llamen «Denny» y que conoce a Sam desde hace más tiempo que ningún otro mortal, se liaba un cigarrillo antes de opinar sobre su hermano: «Para Sam, la verdad es muy importante. Pero también está dispuesto a embaucar a cualquiera que no se ande con cuidado. Ha engañado a mucha gente. Todo eso de ser una "buena puta"... no es más que un truco. Le dice a los que le entrevistan lo que quieren oír. Pero al final suele conseguir lo que estaba buscando».

Al mismo tiempo, el actor y director L.Q. Jones, que interpretó al cazador de recompensas T. C. en *Grupo salvaje* y al malvado Taggart en *La balada de Cable Hogue*, recordaba veinte años de amistad, enemistad y colaboración profesional: «Hay tres o cuatro o cinco directores que puedan ser considerados verdaderos genios en lo que hacen, y Sam es sin duda uno de ellos. Pero también es cierto que depende en gran medida de la gente que le rodea. Y por mucho que piense que Sam es un genio, también pienso que es un puto idiota. Pero claro, hay que ser un genio para cagarla de manera tan idiota como él lo hace. Todo el mundo odia a Sam, todo el mundo quiere a Sam. Sam se ocupa de dejar perplejos a todos los que están en un rodaje para conseguir lo que busca. Te ve venir y te da caña hasta que das un giro de 180 grados. Entonces, cuando crees que está chupado, vuelve a girarte otros 180 grados y te deja en el mismo sitio en que empezaste, con la única diferencia de que ya no lo reconoces. Quiere desestabilizar, porque esa es su visión del mundo... nada es seguro».

En el rodaje de *Quiero la cabeza de Alfredo García*, el productor, Martin Baum, hablaba de su director: «Creo que Sam es un pensador original. A veces es irascible. Es un tipo que no miente a nadie sobre su afición a la bebida. Sabiendo eso, o lo

aceptas o lo rechazas. En palabras de Lincoln: 'Si hubiera más directores que bebiesen la misma marca, sería bueno para la industria'. Le quiero. Tengo muchas ganas de hacer otra película con él. Creo que el castigo que se impone a sí mismo y a su equipo es difícil pero necesario. Todo lo que vale la pena es difícil, y Sam siempre intenta sacar algo mejor de lo que tiene cuando empieza a trabajar. En mi opinión, tiene éxito el ochenta por ciento de las veces, y creo que no es una mala media». Cuando empezó el rodaje de su siguiente película juntos, *Los aristócratas del crimen*, Baum y Peckinpah ya no se dirigían la palabra.

Al igual que sus películas, Peckinpah se enfrenta abiertamente a la contradicción y al conflicto, porque sólo a partir del conflicto es capaz de crear. Al mismo tiempo, tiene una cierta aura de frágil vulnerabilidad. Es abiertamente emocional, y por lo tanto lo suficientemente sensible como para ser susceptible, lo que le haría estar a merced de todas aquellas personas que pueden conmoverlo, si no fuera un luchador. En lugar de ello, despoja instintivamente a toda la gente que conoce de sus falsedades, haciéndoles aún más vulnerables que él mismo.

Hace lo mismo con su público en sus películas. Para Peckinpah, la creación no es un acto de sensacionalismo, sino de supervivencia. Como dijo una vez uno de sus socios: «Si alejas a Sam dos metros de su trabajo, su vida se convertirá en un caos emocional. Soluciona todos sus problemas a través de sus películas». El hombre y su obra quedan irremisiblemente unidos en una lucha creadora. Es imposible tratar de entender a uno sin tener en cuenta a la otra.

Es una relación complicada por el hecho de que Sam Peckinpah ha creado alrededor de sí mismo una leyenda que necesita ser aclarada. Es en parte verdad y en parte una ficción alentada por el whisky, todo ello retorcido por la mente de un mentiroso romántico habitual que tiene reservas a la hora de decir toda la verdad. ¿Una contradicción? Quizás. Pero lo que hay que comprender es que Sam Peckinpah ha dedicado su vida a convertirse precisamente en eso.

Chiquillo... embaucador... genio... idiota... pensador original. Es todo eso y más. Depende de con quién hables y cuándo. Hasta cierto punto, todos dicen la verdad, pero ninguna de las versiones se vale por sí misma. Por lo tanto, este estudio no debería entenderse como una biografía. Es más bien un montaje, un retrato compuesto del director y de su obra desde múltiples puntos de vista. Al reunirlos todos, estos juicios y opiniones proporcionarán al lector una semblanza aceptable de un hombre y sus complejidades. Una sensibilidad creativa en conflicto con un medio comercial. El cineasta: Sam Peckinpah.

> «Estoy considerando seriamente la posibilidad de escribir una obra para la pantalla. Tengo un tema. Es un tema terrible y sangriento. No me dan miedo los temas sangrientos. Piense en Homero o en la Biblia, por ejemplo, en la gran cantidad de pasajes cruentos que contienen: asesinatos, guerras. Y sin embargo, son libros sagrados, que ennoblecen y levantan la moral de la gente. No es el tema lo terrible. ¡Lo verdaderamente terrible es la propagación de ese horror, su justificación!».

León Tolstoi, el día de su ochenta cumpleaños en 1908, grabado por I. Teneromo y traducido por David Bernstein, del "New York Times", el 31 de enero de 1937. Reproducido más tarde en "Kino: A History of Russian and Soviet Film", de Jay Leyda (Nueva York: Collier, 1973), p. 410.

CAPÍTULO 1

UNA HERENCIA CALIFORNIANA

Que empiece el baile

David Samuel Peckinpah nació el 21 de febrero de 1925. Cuenta la leyenda que este suceso tuvo lugar en (al menos debajo de) el monte Peckinpah. La poco romántica verdad es que tanto Sam como su hermano mayor, Denver, nacieron en un hospital de Fresno. La historia de su familia, sin embargo, está estrechamente relacionada con la de los pioneros californianos.

El padre de Peckinpah fue David Edward Peckinpah, y su madre, Fern Louise Church. Casualmente, tanto los Peckinpah como los Church habían llegado a California, atravesando las montañas por caminos diferentes, en sus carros tirados por bueyes a principios de la década de 1850. Los Peckinpah se asentaron cerca de Bodega Bay, al norte de San Francisco, y los Church crearon su hogar en Folsom, junto al río Americano.

Charles Mortimer Peckinpah fue el abuelo de Sam. La familia se había cambiado el nombre de «Peckinpaugh» porque pensaban que «gastaba demasiada tinta». Charles fue el decimosegundo de los catorce hijos que tuvieron Thadius Rice Peckinpah y su mujer, Elezabeth.

A los dieciocho años, Charles Peckinpah medía un metro noventa y era un experto carpintero interesado en ser leñador. Después de una fracasada empresa en la industria maderera a principios de la década de 1870, aprendió lo necesario para trabajar en la fabricación de carros. Cuando consiguió ahorrar lo suficiente como para comprarse un par de mulas, se construyó dos carros y se dirigió al Valle de la Muerte para trabajar en las minas de bórax. Tardó varios años, pero finalmente reunió suficiente capital como para volver a intentarlo en la industria maderera.

Junto a seis de sus hermanos y hermanas, Charles compró en 1883 un total de 1.200 acres de tierra arbolada, rica en pinos y *pinus lambertiana*, en una montaña al norte de Coarsegold, California, cerca de lo que hoy es el parque nacional de

Yosemite. En 1885, el aserradero de los Peckinpah producía aproximadamente unos 300.000 metros de tabla al año.

En 1890, Charles se casó con Isabelle Toner, una católica irlandesa del condado de Tyrone. Él tenía cuarenta y dos años, ella veinte. Jane Visher, una niña india que adoptaron más tarde, vive todavía cerca del monte Peckinpah, y de vez en cuando sigue visitando el prado de alta montaña en el que antiguamente estaba el aserradero. A los ochenta y siete años, todavía recordaba el cortejo de sus padres de adopción: «Charlie y Belle se casaron en San Francisco. Se conocieron en el condado de Sonoma. Él tocaba el violín en bailes, y las chicas de Toner iban a esos bailes. Y así fue como se conocieron. Ella conocía a Charlie desde que era una niña. Él le había regalado una muñeca y le había dicho que se casaría con ella cuando fuera mayor. Y así lo hizo».

El matrimonio dio sus frutos. Belle dio a luz a tres hijos, todos en el monte Peckinpah sin la ayuda de un médico: Mortimer, nacido en 1893; David, nacido en 1895, y Lincoln, nacido en 1897. Además de a Jane Visher, adoptaron a una segunda niña, Lena Long. Las dos eran indias de Sierra Mono.

El aserradero de los Peckinpah estaba en los riscos más altos del afluente sur del arroyo Willow. Se tardaba un día entero en subir el kilómetro de inclinada cuesta a bordo de un carro tirado por doce mulas. Stewart Edward White, cuya cabaña estuvo durante años junto al aserradero de los Peckinpah, escribió acerca del «tío Charlie» Peckinpah y su familia, en su libro "The Cabin" ("La cabaña"), publicado en 1909. Recordaba al abuelo de Sam Peckinpah de la siguiente manera:

> Tiene terrenos, una familia y una paciencia tranquila y benévola que le ha llevado a hacerse cargo de cualquier pariente lejano e incompetente, en contra de su propio interés y del de sus chicos. Cuando no mueve la cara, tiene una expresión melancólica que recuerda a Lincoln, pero cuando sonríe, resulta tan brillante como la luz del sol sobre una cascada. Tiene un violín con el que toca melodías alegres y contagiosas. Su casa está bajando por la montaña, en la confluencia del río. A menudo prepara allí algo de música para los bailes. Las cuadrillas son especialmente buenas, porque en ellas el músico da indicaciones con los ojos cerrados. Nadie sabe muy bien lo que dice o si tiene algo que ver con los pasos; a nadie le importa. Acompaña cada frase inclinándose rápidamente y agitando el cuerpo. Dice cosas como «¡cariño!», «¡Cerdo con maíz!», «¡Con gentileza!», «¡Dando vueltas!» «¡Adelante, Moisés!» «¡Mapaches en un ciruelo!», además de varios sonidos ininteligibles pero inspiradores.

Los Peckinpah eran una familia musical. Además de Charlie, que tocaba el violín, Belle tocaba el órgano, y cada uno de los tres hijos aprendió a tocar un instrumento:

Mort el violín, Dave el clarinete y Link el piano. Charlie y Belle tocaban en bailes campestres, llegando a viajar hasta 30 km y tocando durante toda la noche.

Después de más de veinte años de serrar madera en el monte Peckinpah, «el tío Charlie» se vio obligado a vender su aserradero a la Pierce Lumber Company durante una recesión en la primera década del siglo XX. Construyó una tienda y estación de paso en South Fork, en la parte baja de la montaña y se trajo consigo a toda su familia para no volver nunca.

El padre y los tíos de Sam Peckinpah aprendieron «por los libros» hasta los doce años en una escuela de una sola habitación en North Fork, en el condado de Madera. Pero cuando llegó el momento de ir al instituto, Charlie tuvo que llevar madera hasta Fresno, un trayecto de dos días en carro. Allí construyó una pequeña casa en la calle Van Ness, en el norte de Olive. En el instituto, los chicos hicieron correr el rumor de que por sus venas corría sangre india.

Mort Peckinpah, historiador de la familia hasta su muerte en 1977, lo recordaba así: «No hay, que yo sepa, sangre india en la familia Peckinpah, aunque mis hermanos y yo siempre dijimos que lo éramos. A los tres nos criaron junto a indios. Cuando empezamos a ir a la escuela, éramos los únicos blancos en un colegio de treinta indios. Aprendimos a hablar el idioma de los indios y a luchar como ellos. Así que, cuando la gente veía cómo se escribía nuestro nombre, siempre pensaban que éramos en parte indios. Nada de eso es cierto. El nombre de "Peckinpaugh" es en realidad de origen germano-holandés, del bajo valle del Rin».

El abuelo materno de Sam Peckinpah fue Denver Samuel Church. Nació el 11 de diciembre de 1862, en Folsom, California. Era el tercer hijo de Emory J. Church, un herrero. En conmemoración de la noticia de la primera victoria de la Unión en la Guerra Civil en Antietam Creek, lo llamaron así por James William Denver, antiguo congresista de California que por aquel entonces era general en el ejército de la Unión.

Durante la sequía de 1863, el tío de Denver Church, Moses J. Church, que se había hecho pastor en el condado de Napa, condujo a sus ovejas al sur, hasta el valle de San Joaquín, en busca de agua. La batalla que se produjo a raíz de ello entre Moses Church y los jinetes de la Asociación de Vaqueros de Centerville, dirigida por un hombre llamado Yank Hazleton, parece sacada de un libro de Zane Grey o Luke Short. De cualquier forma, Church era un luchador duro y persistente, y finalmente venció a los vaqueros. Llegó a ser conocido como «el padre de la irrigación en Fresno», por el sistema de canales de 1.600 km que construyó. Cuando la tierra irrigada atrajo a los colonos, Moses Church, miembro de la Iglesia Adventista del Séptimo Día, creó la Colonia Abstencionista de Fresno. Para ayudar con el estudio del suelo para la Colonia, Moses hizo venir a su sobrino Denver de Fresno en 1875, a los trece años.

Denver Church estudió en el Healdsburgh College, en el condado de Sonoma, California, desde 1881. Entre las asignaturas que estudió estaban la Biblia, la oratoria y la taquigrafía. Poco amigo de quedarse encerrado, se pagó parte de los estudios proporcionando carne y pescado a la universidad. Cuando era un apuesto hombre de metro ochenta, pelo negro y ojos azules, conoció y se enamoró de una chica llamada Louise Derrek, que había llegado a la universidad desde Carson City, Nevada, cuando Denver estaba en su último año. Él se graduó en 1885 y volvió a Fresno, pero siguió cortejando a su «Luttie» durante otros cuatro años. Se casaron el 31 de diciembre de 1889.

Con la ayuda financiera de Moses Church, que estaba construyendo una clínica para tuberculosos en Fresno, Denver Church y su mujer empezaron a estudiar medicina en la California Medical School, en San Francisco. Pero cuando Louise quedó embarazada de su primer hijo, Earle, nacido en 1890, Denver decidió pasarse al derecho. Se licenció en 1893, el mismo año en que nació su segundo hijo, una niña llamada Fern Louise. Denver ejerció como abogado en Fresno durante los siguientes cuatro años, llegando a ser ayudante del fiscal del distrito. Pero cuando se presentó a fiscal del distrito en 1896, perdió. Coincidiendo con el nacimiento ese mismo año de su tercer hijo, Denver Lilbern, Denver Church se quedó sin trabajo.

Se marchó a Salt Lake City en busca de trabajo, vendiendo peladores de patatas fabricados por él mismo para pagarse el viaje. Luttie y los niños se unieron a él más tarde. Pero el bebé estaba gravemente enfermo de tuberculosis y murió al invierno siguiente a la edad de dieciocho meses.

Los Church se fueron de Salt Lake City en la primavera de 1898, y se pasaron la mayor parte del año y medio siguiente viajando por los estados del oeste en un carromato, estando a punto de quedarse cerca de Big Hole, Montana, para criar ganado. Todavía sin encontrar un empleo, Denver volvió con su familia a Fresno en el otoño de 1899. En una carta que más tarde escribió a su hijo Earle, ya mayor, Louise Church recordaba lo difícil que habían sido las cosas para su padre durante aquella época. Denver, un eterno aventurero, había oído hablar de la fiebre del oro cerca de Nome poco después de su regreso a Fresno. «Todo el mundo hablaba del oro de Alaska», recordaba Louise. «Y [Denver] compró una docena de perros, más o menos, un equipo de dentista, etc., y había pagado ya su billete para el viaje en barco que salía [desde San Francisco]... cuando [un amigo] subió [a bordo] con una carta mía en la que le decía: 'D. W. Cartwright está dispuesto a contratarte en la oficina del Secretario del Condado como [ayudante] del fiscal del distrito'. Esperé junto a aquel hombre en la ventana [de la estación de ferrocarril] cuando pensé que [Denver] estaba de camino».

Fue una época próspera. En 1905, los Church pudieron comprar la hacienda Angel en Crane Valley, al pie del monte Peckinpah. Al año siguiente nació su cuar-

to hijo, una niña llamada Nedra. El mismo año en que Denver fue elegido para su primera legislatura como fiscal del distrito en el condado de Fresno. Por fin había conseguido establecerse en la abogacía.

Sin embargo, durante toda su vida Denver pensó más en sí mismo como ranchero que como abogado. Con esta idea en la cabeza, compró 160 acres adicionales a un indio llamado Dunlap en 1909. Estaban justo al sur del valle Crane, junto al arroyo de Finegold. Durante varias décadas, Denver siguió comprando terrenos para su rancho, hasta llegar a poseer más de 4.000 acres.

Cuando se presentó a la reelección como fiscal del distrito en 1910, Denver escribió la siguiente nota en su diario personal: «Ve a ver a tus amigos inmediatamente después de las elecciones. Hazles saber que les aprecias tanto como lo hacías antes de las elecciones». Llegó a ser el primer fiscal del distrito en la historia de Fresno que ganaba unas segundas elecciones. En 1912, el Partido Demócrata lo seleccionó para presentarse a representante en el Congreso. Con su astucia política y su enorme popularidad, Denver ganó las elecciones con facilidad y se mudó con su familia a Washington D.C.

Fern Church, que se había convertido así en la hija de un congresista novato, fue presentada en la sociedad de Washington a los veinte años. En las páginas de sociedad del "Washington Post" apareció un pequeño perfil suyo, y empezó a dar clases de pintura. Sin embargo, ella estaba enamorada de un joven de su ciudad natal que no gustaba a su padre. Denver advirtió al pretendiente de Fern que se alejase de su hija. Para desesperación de esta, su pretendiente desapareció.

Durante el invierno de 1914 a 1915, Fern se quedó en el rancho de California, mientras que sus padres regresaron a Washington. Fue entonces cuando conoció a David Peckinpah. David, un desgarbado muchacho de metro noventa que no tenía dinero suficiente para ir a la escuela de derecho, había empezado a trabajar como vaquero en el rancho de los Church. Se sintió atraído por Fern, y la cortejó durante el año siguiente. A mediados de diciembre de 1915 se casaron en South Fork, siendo el juez del Tribunal Superior George E. Church (un tío suyo que había venido desde Fresno especialmente para la ocasión) el que ofició la ceremonia. Denver Church dio a la pareja «siete dólares y una pata de cordero» como regalo de bodas y puso a su nuevo yerno a cargo del rancho.

Debido a sus diferentes posiciones sociales y a que Fern había querido casarse antes con otro hombre, el matrimonio no fue ideal. La intención de David Peckinpah de llegar a ser abogado, sin embargo, agradó a su suegro, que organizó los preparativos para que pudiera entrar en la escuela de derecho. El 23 de septiembre de 1916 Fern Peckinpah dio a luz a un hijo. Recibió el nombre de Denver Charles Peckinpah, en honor de sus dos abuelos. Denver, elegido para una tercera legislatura como miembro de una plataforma contra la guerra, se opuso a la entrada de los

Estados Unidos en el conflicto junto a otros cincuenta congresistas en la primavera de 1917. Fue una amarga derrota. Juró no volver a presentarse a una nueva reelección.

En septiembre del año siguiente se trajo consigo a David, a Fern y a su nieto a Washington para que David pudiera empezar sus estudios en la National University Law School. También consiguió un empleo para su yerno como portero en la Cámara de Representantes.

Cumpliendo su promesa, Denver no se presentó a la reelección en 1918. En lugar de ello decidió volver al derecho privado con su hijo, Earle, que también ejercía. Es digno de mención el que uno de sus últimos actos como congresista fuera votar en contra de la Prohibición. Él era abstemio.

David Peckinpah se graduó en la escuela de derecho en 1919 y, después de su admisión en el colegio de abogados de California, empezó a ejercer junto a su suegro. La firma Church, Church & Peckinpah duró cinco años. Más tarde, cuando en 1924 Denver fue elegido miembro del Tribunal Superior de Fresno, se disolvió la sociedad y David estableció una nueva junto a otro abogado llamado Raymond Carter en el edificio Brinx, en Fresno.

En 1925, en Estados Unidos, además de producirse tres importantes catástrofes mineras, un tornado, un accidente de tren y el «caso Scopes»[1], nació el segundo hijo de David Peckinpah, David Samuel.

[1] Juicio celebrado en el estado de Tennessee contra el profesor John T. Scopes por enseñar la teoría de la evolución de Darwin, lo que suponía una negación de la creación según la Biblia (N. de la T.)

CAPÍTULO 2

CRECER

Todos soñamos con volver a ser niños

Faltaban diez días para la Navidad de 1973. Sam Peckinpah estaba sentado en su caravana, que estaba aparcada frente a la enorme hacienda mexicana que serviría como localización final del largometraje *Quiero la cabeza de Alfredo García*. Se sirvió otro vaso de brandy mexicano y se echó hacia atrás.

«Cuando tenía cinco o seis años», empezó, «recuerdo que montaba en mi yegua por entre los pinos del valle de Crane. Se llamaba Nellie, y yo sólo tenía una cuerda alrededor de su hocico como arnés, un cabestro hecho a mano. Allí fue donde mi abuelo, Denver Church, paseaba su ganado. A un par de kilómetros de allí, mi otro abuelo, Peckinpah, había construido su aserradero. Aquella fue la mejor época de mi vida. Nunca volverá a repetirse».

Todavía hoy, cuando uno viaja hasta la ladera del monte Sierra, junto al lago Bass, en California, y pregunta a los que viven allí por la tierra alta por encima de South Fork, se pondrán a hablar del monte Peckinpah. Y si uno pasa un rato por allí, no puede evitar quedarse impresionado por las cosas que se aprenden de su interesante pasado.

Coarsegold, una ciudad minera cercana, de más de 10.000 habitantes en la década de 1880, tiene ahora menos de 500. Pero los hoy desaparecidos mineros, ganaderos y leñadores tenían cierto gusto por lo descriptivo: Slick Rock [roca pulida] y Round Rock [roca redonda], Bear Butte [colina del oso] y Badger Flats [llanura del tejón], Hookers Cove [cala de las putas], Whiskey Creek [arroyo del whiskey], Deadman's Gulch [barranco del muerto], Shuteye [ojo cerrado], Bootjack [calzador], Dogtooth [diente de perro] y Rattlesnake Lake [lago de la serpiente de cascabel]. Desde los montículos llenos de hierba de Boneyard Meadow [prado del cementerio] hasta los pinos de Horsecamp Mountain [montaña del campo de caballos], por encima

de Bailey Flats [llanura de la muralla] hay suficiente material como para contar historias durante mil años. Y hace más de cuarenta años, cuando Sam Peckinpah era un niño, aquella zona estaba más cerca del siglo XIX que del XX.

Slim Pickens, el conocido actor de western en cuya carrera se cuentan papeles tan memorables como el malvado ayudante del sheriff de *El rostro impenetrable* y el piloto que monta la bomba en *Teléfono rojo, volamos hacia Moscú*, ha trabajado en varias ocasiones con Peckinpah, creando pintorescos personajes como el vaquero de pelo grisáceo que lleva a Steve McQueen y a Ali MacGraw hasta México al final de *La huida*. Pickens, seis años mayor que el director, creció también en los alrededores del valle de Crane, y dio sus primeros pasos en el mundo del espectáculo como payaso de rodeos en Pines Rodeo, no muy lejos de allí.

«Verás, ahí arriba en esa clase de campo», recordaba Pickens, «en Coarsegold y el valle de Bass... cuando era un niño, ¡caramba!, era un sitio duro del demonio, más cerca del cambio de siglo que de los años veinte o treinta. Recuerdo que alguien disparó a nuestro vecino de al lado, pero nunca supimos quién. Y recuerdo que mis padres conducían el ganado por el centro de la ciudad.

»Muchos de los que vivían por aquella zona parecían un recuerdo viviente de lo que había sido el Oeste tiempo atrás. Coarsegold había sido tierra de minas, y la gente mayor como Elam, que era un minero de allí al que recuerdo (fui al colegio con sus hijos), llevaban cavando en aquella maldita mina toda la vida. La Texas Flat Mine.

»Recuerdo también a otro hombre mayor, Tom Baysore, que era medio indio. Vaya, ¡aquel si que era un tipo bruto! Recuerdo una vez que, ¡caramba!, me detuve frente a su casa, y él tenía allí un barril de agua. Solía sacar el agua con un cazo, beber lo que le apetecía y echar otra vez el resto al barril. Pues bien, una vez pasó por allí una señora mayor que le vio hacer aquello y se molestó mucho... ¡y dijo que no le parecía algo muy 'sanitorio'!

»Sí señor, había muchos viejos de esa clase, pero ahora ya no queda ninguno, y la mayoría de la gente no tiene ni idea de cómo era realmente. Fueron unos tiempos condenadamente buenos, pero había que vivirlo para comprenderlo.» Al igual que Slim Pickens, Sam Peckinpah creció viendo cómo aquellos «tiempos condenadamente buenos» desaparecían.

Cuando nació su primer hijo, Fern Peckinpah no tenía ningún interés en ser madre. Por lo tanto, dejó que sus abuelos, los Church, se ocupasen de criar a su primer retoño. Como además Fern tenía ciertas ideas sobre la distinción entre clases, rara vez dejaba que el chico visitase a la familia de su padre. Pasaron nueve años antes de que Fern aceptase tener otro hijo.

En 1925, el año en que nació Sam, murió su abuelo Peckinpah. Aunque la viuda de Charlie, Belle, vivió hasta 1948, Fern Peckinpah se negó a permitir que esta

desempeñase el más mínimo papel en la educación de Denny y Sam. Ninguno de los dos niños aprendió mucho acerca de los Peckinpah.

Al tener el mismo nombre que su padre, a Sam en casa lo llamaban «D. Sam». Aunque Fern adoraba a su hijo, era Denny el que tenía que hacerse responsable de él. Por lo tanto, siempre que Denny iba a visitar a sus abuelos, se llevaba consigo a su hermano pequeño. Más de un anciano de la zona del lago Bass recuerda a D. Sam como un niño malcriado.

A una edad temprana, D. Sam empezó a mostrar signos de tener un carácter bastante independiente. Como recuerda Denny: «En la cabaña del valle de Crane teníamos que rastrillar las agujas de los pinos todos los años. Nuestro abuelo, Denver Church, siempre se metía con nosotros. Por aquella época, Sam tenía unos tres años, y recuerdo que Denver se burlaba de él por cualquier cosa. Pues bien, al final consiguió que Sam se enfadara tanto que este cogió un tridente que había por allí (que apenas podía manejar de lo pequeño que era) y se puso a perseguir a Denver alrededor del montón de agujas de pino, y al final le pinchó. Recuerdo a Denver allí tirado, riéndose. ¡Así que supongo que la verdad es que Sam siempre fue una persona bastante determinada y segura de sí misma! No se metían mucho con él».

Cuando Sam empezó a ir a la escuela en Fresno, en 1931, la Gran Depresión empezaba a hacerse notar. Sin embargo, ese mismo año los Peckinpah adoptaron un bebé al que llamaron Fern Lea. El trabajo de abogado de David Peckinpah dependía tanto del trueque como del dinero en mano. Ningún cliente era rechazado, siempre que su causa fuera justa, independientemente de lo poco que pudieran pagar. En vez de dinero, muchas veces pagaban sus honorarios con leche fresca o la colada de varios meses. Por encima de todo, David Peckinpah quería ser capaz de «sentirse con derecho a entrar en [su] casa»; sabiendo que siempre había intentado hacer lo correcto. También intentaba inculcar a sus hijos el interés por las causas humanitarias.

En 1930, Denver Church abandonó la abogacía para dedicar todas sus energías a su rancho de ganado. En dos años se arruinó. No era la primera vez, y no sería la última. Como ranchero, Church se arruinó trece veces. Como político tuvo más éxito. En 1932 volvió a presentarse al Congreso con el objetivo de reunir dinero para salvar su negocio como ganadero. Su nieto Denny lo recuerda así: «Cuando ibas por la calle con Denver, alguno de sus electores le decía: '¡Hombre, hola Denver!', y Denver respondía: 'Hombre, hola. ¿Qué tal estás? ¿Qué tal la familia?' Entonces seguías caminando y al rato Denver decía: '¿Quién demonios era ese?'» No tuvo problemas para ganar las elecciones.

A pesar de ser un demócrata de toda la vida, Church odiaba a Franklin D. Roosevelt. Sus ideas eran tan firmes al respecto que se negó a presentarse a la reelección en 1934. Le parecía que el excesivo control gubernamental era uno de los mayores

peligros a los que se enfrentaba el país. Abandonó la política por última vez y volvió al negocio del ganado, a pesar de que no tenía contrincantes y habría ganado la reelección con toda seguridad.

Por aquella época, un joven amigo de Denny, llamado Blain Pettitt, fue contratado en el rancho de Church. Trabajó allí solamente un año antes de convertirse, al igual que Denny, en abogado y en juez. Pero todavía recuerda su trabajo en el rancho de los Church: «Denver Church era un hombre increíble. Campechano como nadie, y le caía bien a todo el mundo. Recuerdo que llevaba dentadura postiza, pero no le gustaba comer con ella. Solía sacársela y guardársela en el bolsillo de la camisa cuando se sentaba a la mesa. Después de la cena se la volvía a poner, y estaba llena de granos de cebada o lo que tuviera en el bolsillo. Era todo un personaje».

»Había dos empaquetadores que trabajaban para él en el rancho; Bill Dillon y Bill Baker. Eran los últimos miembros de una raza en extinción. Bill Dillon tenía un ojo de cristal que perdía constantemente, y siempre llevaba un revólver sin punto de mira. Lo llevaba escondido en el mono. Era alcohólico. Se peleaba un montón y pasaba todavía más tiempo diciendo tacos. Pero de alguna forma, se las arreglaba para no decirlos delante de una mujer. Cambiaba de tono en el último segundo y todos se pegaban un susto de muerte, porque estaban acostumbrados a escuchar su forma de hablar habitual.

»Bill Baker, 'el salvaje', por otra parte, no tenía la más mínima discreción. Allí se ponía él, hubiera o no mujeres, y empezaba a decir lo que se le pasara por la cabeza con su vozarrón. Bebía mucho, pero por alguna razón no era alcohólico como Dillon. Tiempo atrás había sido boxeador y luchador profesional. Siempre decían que se había enfrentado a Lewis "el estrangulador". Recuerdo que tenía las orejas deformadas. ¡Lo sorprendente es que era un estupendo bailarín! Trabajar en el rancho de los Church fue toda una experiencia».

Al parecer, el mayor fallo de Church como ranchero era que no alimentaba a su ganado lo suficiente. Al Pettitt, el hermano pequeño de Blain, que trabajó unos cuantos años para Church, recuerda: «Solía discutir durante un buen rato con el viejo Denver, diciéndole que había que dar más comida al ganado, y siempre salía perdiendo. Pero sabía que tenía razón, así que me levantaba de la cama en mitad de la noche y les daba de comer otra vez. Pero el viejo Denver era ciertamente un tipo único. Nada lo preocupaba. Tiempo después, recuerdo haberle visto llevando un trozo de cuerda porque no tenía cinturón. Un día estaba ahí parado y se le cayeron los pantalones hasta las rodillas. No le importó un comino. Se los volvió a subir y siguió hablando. Era el tipo más campechano del mundo. A la gente siempre le caía bien».

A pesar de vivir durante la Depresión, a los Church y los Peckinpah rara vez les faltó carne sobre la mesa. Ambas familias habían vivido de la tierra desde mucho

antes de que existieran convenciones como las *temporadas* de caza y pesca. Fern Lea lo recuerda así: «Ni a mi abuelo Church ni a mi padre, al que yo siempre llamaba 'Deda', ni a nadie de la familia le parecía que matar un ciervo fuera de temporada fuera algo ilegal». Era simplemente carne para comer, y eso era todo. Nunca matamos nada que no nos comiéramos.

»Recuerdo que en cierta ocasión, Sam pescó un montón de truchas, y mi abuelo le dijo: 'Veo que has pescado muchas truchas'. Y Sam sonrió y dijo que así era. El abuelo sonrió también y respondió: 'Bueno, pues espero que disfrutes comiéndotelas'. Y entonces las cocinó para Sam, y él se tuvo que comer las trece o catorce truchas que había pescado. Mi abuelo sencillamente se negaba a que Sam desperdiciase lo que el llamaba 'el botín de Dios'. No creo que Sam olvidase nunca aquella lección.»

Así como cazar para comer se consideraba una tradición familiar, la supervivencia se entendía como una parte importante de esa tradición. Antes de que al joven Sam se le permitiera ir a cazar con los hombres de la familia, tuvo que aprender el arte de la observación. Sam todavía recuerda cómo su abuelo le hacía preguntas todo el tiempo: «Recuerdo que mi abuelo siempre me obligaba a ser observador. '¿A dónde has ido? ¿Qué has visto? ¿Por dónde saltaste la valla? Descríbeme lo que viste allí...' Me hacía contarle todas esas cosas porque cuando uno caza solo en la montaña, esa era la diferencia entre volver al campamento o morir de hambre en el bosque. Me hacía contarle todo, y si no lo recordaba me daba una patada en el culo. Una buena coz del juez era todo lo necesario».

Para enseñarle lo importante que era la precisión en cada disparo, Denver Church enviaba a Sam a cazar con un rifle, dos balas y una orden: «Vuelve con dos piezas, o no te molestes en volver». Sam recuerda la advertencia de su abuelo: «Así que, cuando era un niño, nunca aprendí a disparar a un ave durante el vuelo. Pero lo que sí aprendí es a cazarlas cuando sólo tienes una bala por pájaro. Me arrastraba hasta donde estuvieran, me metía entre ellas y mataba dos de un disparo mientras estaban en el suelo, y entonces intentaba cazar otra cuando echaban a volar. Nunca maté un maldito bicho volando. Pero claro, eso no era lo importante: lo importante era tener comida sobre la mesa».

Cuando finalmente llegó el día en que Sam pudo ir a su primera cacería, fue su hermano, Denny, por aquel entonces estudiante en la Fresno State University, quien lo llevó consigo. Denny recuerda: «Solíamos ir hasta la alta montaña bastante a menudo, y esta vez en concreto fue antes de casarme. Sam tenía doce años, quizás un poco menos, y pasamos por debajo de la cabaña de Knobloch. Acampamos por Chetwood. Aquella fue la primera cacería de Sam en la alta montaña. Aquello fue cuando todavía había muy buena caza por allí arriba. Entonces salimos, y a última hora de la tarde yo encontré un buen ciervo, pero fallé el tiro, y entonces se dio la

vuelta y empezó a correr hacia Sam. Así que me preparé de nuevo, y me estaba sintiendo un poco mal por Sam, porque era su primera cacería de ciervos y no había podido disparar a ninguno. Cuando llegué, Sam estaba muy excitado. Había estado a punto de ser arrollado por el ciervo, y con lo nervioso que estaba, no había hecho otra cosa que apretar el gatillo con todos los cartuchos sin poner la palanca, sin disparar ni una sola vez, así que naturalmente el ciervo se había escapado. Pero esa sólo fue la primera vez que Sam salió a cazar. La segunda tuvimos que quitarle la munición, porque había matado ya a tres ciervos, ¡y el límite eran dos!»

Sam todavía habla de la caza de la misma forma en que su abuelo lo hacía antes del cambio de siglo: «En mi familia nadie caza por deporte. Se caza por la carne. No se desperdicia nada: la carne, la piel, los cuernos... todo. Si hieres a un ciervo, lo sigues hasta que lo matas. Hasta que uno de los dos caiga muerto. He tenido que pasar toda la noche fuera cuatro veces. Cuando cazas, lo único que importa es el compromiso que tienes con el animal. Tienes que respetarlo».

»Cierto año, recuerdo que disparé a mi tercer ciervo. Fue al borde de un risco, quizás a unos cien metros del borde. Estaba nevando. Yo caminaba. Me escondí tras un alerce y le disparé en el cuello. Cuando me di la vuelta para ver dónde estaba, vi que se había quedado con medio cuerpo colgando del borde, pero seguía vivo. Mientras me acercaba, se me quedó mirando con una mezcla de miedo y resignación, y a mí me entraron ganas de decir: 'Lo siento', porque en realidad no quería matarlo. Me dejé llevar por la persecución. Pero no podía hacer otra cosa que arrastrar sus cuartos traseros lejos del borde y dispararle en la cabeza para terminar con su sufrimiento. Cuando terminé, me arrodillé junto al cadáver para sacarle las tripas y no pude contener las lágrimas. Me había comunicado de una manera increíble con aquel animal. Habría dado lo que fuera por verle correr de nuevo. Pero cuando uno caza de verdad, hay una relación muy estrecha entre un hombre y lo que caza para comer. Es difícil explicárselo a la gente que piensa que la carne sale de la tienda de la esquina, o a esos tipos que se ponen a disparar a todo lo que se mueva sólo por los trofeos. Pero yo lloré por aquel ciervo con mayor fuerza que en ninguna otra ocasión en mi vida. Estaba anocheciendo, y la nieve empezaba a caer con más fuerza. Fue uno de los momentos más conmovedores de toda mi vida».

Esta clase de compromiso se reflejaba también en la forma en que los Peckinpah trataban a sus animales domésticos. David Peckinpah había fundado la sociedad protectora de Fresno. Cuando el perro de la familia, Shag, se quedó tan débil a los dieciocho años que sufría un dolor constante, David lo sacó fuera y, mientras el perro se terminaba su último trozo de carne, disparó una bala en la cabeza del viejo animal. Si eres capaz de querer a una mascota durante dieciocho años, pensó, no tienes derecho a llevarlo a algún sitio estéril para que unos extraños lo sacrifiquen.

A David Peckinpah le afectó tanto lo que había tenido que hacer que se pasó una semana completamente abatido, negándose a comer.

Muchas personas que lo conocieron cuentan la siguiente historia como buen ejemplo del respeto por las armas de fuego que Denver Church intentó inculcar a sus nietos: Cuando tenía setenta y tantos años, empezó a preocuparse por el hecho de que posiblemente ya no tuviera la misma puntería que siempre había creído tener. Por lo tanto, cogió un día su rifle, colocó una diana y se alejó unos treinta metros. Entonces disparó un solo tiro. Cuando se acercó a examinarlo, vio que había fallado el centro por dos centímetros. Simplemente aceptó el hecho de que ya no podía hacerlo más y no volvió a disparar un arma en su vida.

Como era, al menos en parte, la oportunidad de vivir un sueño de juventud, tanto Denny como Sam aprendieron el oficio de vaquero en el rancho de su abuelo. Sam lo recuerda así: «No era un juego. Mi abuelo esperaba que nos ganásemos el puesto. Aprendí que uno no monta a caballo por placer. Mi padre había sido vaquero, y nos enseñó a mí, y a Denny antes que a mí, los trucos del oficio. Me cornearon, aplastaron y revolcaron, pero aprendí a trabajar con ganado».

»Todo el mundo montaba. Mi abuela Church (la llamábamos 'Mudgie') podía hacerlo con los mejores. Era una mujer increíble. Tenía una receta para café de campamento en el 'Congressional Record Cookbook'. Menuda mujer. Sólo medía metro y medio, pero era capaz de hacer cualquier cosa que hubiera que hacer.

»Recuerdo haber llevado el ganado con ella por las laderas de Dunlap. Rayos, aquel día hacía un calor del infierno, y yo pensé que me iba a desmayar. Por aquel entonces tenía doce o trece años. Ella me alcanzó y me dijo: 'Descansa un rato'. Yo descansé, ¡y ella siguió!

»Tenía un caballo llamado 'Patches', un caballo con manchas. Y recuerdo que en cierta ocasión dio una coz, y ella le hizo bajar y cogió su fusta y le dio, 'plas', justo entre las orejas. ¡Y el caballo se arrodilló! Entonces ella me miró y dijo: "¡Un caballo es algo que se monta!" Pero cuando volvimos la vista al camino, vimos una serpiente de cascabel que se acercaba. Así que salté de mi caballo y cogí un palo, pero ya era demasiado tarde; la serpiente ya se había metido entre los arbustos que había a un lado del camino, así que me detuve. Pero Mudgie se bajó del caballo, cogió el palo y se metió entre los arbustos. Cuando encontró la serpiente, volvió a hacer 'plas' y ahí terminó todo. Por mucho que quisiera a los animales, no dejaba que éstos le tocaran los huevos».

En 1938, cuando hubo pasado la época de la Depresión, Denver Church volvió a verse obligado a vender todas sus reses. Esto significaba que en la primavera de aquel año, tenían que reunir a todo el ganado y separar a los terneros para marcarlos con el hierro y en la oreja. Denny volvió a casa de la escuela de derecho con su joven mujer, Betty. David y Fern vinieron desde Fresno con Sam y Fern Lea. Todos

los que sabían montar ayudaron a los vaqueros contratados en la última ronda. Fern Lea recuerda cómo miraba desde la valla del corral de pequeña: «Era la última ronda, y estaban marcando las orejas y marcando con el hierro. Esto quiere decir que tenían que cortar las orejas, y salían chorritos de sangre. Y yo recuerdo cómo le preguntaba a mi abuelo si realmente tenían que hacerles tanto daño. Y él me miró muy seriamente y me dijo: '¡Si tienes alguna lágrima, será mejor que te marches ahora mismo!' Era algo que había que hacer, y según su punto de vista, las lágrimas estaban completamente fuera de lugar. Fue algo muy triste para Denver, porque amaba realmente aquel rancho». Church tenía setenta y cinco años.

Aquel verano, Sam, con trece años, participó en el rodeo juvenil en The Pines, al otro lado del lago Bass. Recuerda que no ganó ningún premio: «Hay ciertas cosas que yo no hago: derribar a los novillos es una de ellas, y montar toros es otra. Los que son duros de verdad son los chicos del rodeo. Lo que quiero decir es que yo no soy tan duro. Lo he intentado, pero lo único que conseguí es que el animal me diera una paliza de la hostia. Lo hice dos veces. Cuando tenía trece años me interesaba mucho, y monté a un ternero que me hizo caer de culo. Me levanté y dije '¡Pues que te follen!' Y fui lo suficientemente cabezota como para intentarlo de nuevo. Pues bien, aquel hijo de puta se dio la vuelta y me hizo lo mismo que el otro. Así que me levanté y dije: '¡Está bien, he pillado el mensaje!' Pero lo que sí aprendí es a respetar a los que se ganan la vida con el rodeo. ¡Menuda vida!»

Mientras que, en lo que respecta a aprender cualquier cosa del campo, Sam mostraba un gran interés, en la escuela era un estudiante algo inquieto, pero capaz. Como había empezado a leer gracias a la costumbre familiar de leer y apreciar la Biblia, Sam se la leyó de principio a fin. Leyó algunos pasajes del Libro de los Jueces y del Cantar de Salomón suficientes veces como para sabérselos de memoria. Además de la Biblia, Sam leía por placer cualquier cosa; desde un autor supuestamente "de evasión" como Edgar Rice Burroughs hasta obras más serias como "Moby Dick".

En Fresno, Sam había ido a la escuela con gente de muchas razas. Había asiáticos, indios, chicanos, negros, blancos... todo en la misma escuela, trabajando y jugando juntos. Sin embargo, y según lo que puede recordar, nunca tuvo ninguna experiencia de intolerancia racial en su juventud. Era simplemente cuestión de prioridades: lo importante era si se te daba bien la lucha india, no que fueras indio o no.

Siguiendo la tradición de los Peckinpah, se esperaba tanto de Denny como de Sam que aprendiesen a tocar algún instrumento. Denny recibió lecciones de violín, y Sam lo intentó primero con el piano y después con la trompeta. Cuando ambos muchachos demostraron el gran talento que tenían para el ruido y el escaso para la música, la idea de tener más músicos en la familia se desechó.

En 1940, Denver se graduó del Hastings College of Law [una escuela de derecho], cerca de San Francisco, y empezó a trabajar en la oficina del fiscal del distrito en

Fresno, al igual que lo había hecho su abuelo. Al mismo tiempo, Sam, un *tirillas* de 50 kg, entró en el instituto de Fresno. A pesar de su tamaño, se presentó a las pruebas del equipo de fútbol americano. Lo que le faltaba en tamaño lo compensaba con su motivación y su empuje. Desgraciadamente, el carácter agresivo de Sam no se limitaba a la práctica futbolística: se metía en tantas peleas dentro como fuera del campo. Al final de su primer año, sus padres decidieron sacarlo de Fresno y matricularlo en el cercano instituto de Clovis para el segundo año.

Como Denny había empezado a ejercer la abogacía al igual que muchos otros miembros de la familia, la mayoría de las veces la conversación en la cena tenía que ver con el derecho. De esta manera, Sam tuvo la oportunidad de aprender lo ambigua que era la verdad, incluso para hombres que dedicaban su vida a descubrirla. Recuerda: «Hay un dicho en la Biblia que dice: 'Cuando emites un juicio, todo depende de quién sea el dueño del buey atacado'. Toda mi familia; mi padre, mi abuelo, mi hermano y mi tío, todos se hicieron abogados y después jueces. De estar en contacto constante con ellos al crecer, me di cuenta de que no existe una verdad *simple*.

»Mi padre pensaba que la responsabilidad de la ley no consistía en castigar sino en enseñar. Le preocupaba la reducción de la criminalidad juvenil. Por lo tanto, cuando llegó a ser juez, se negó a enviar a prisión a un chaval que hubiera sido condenado por un delito grave o por una falta. En lugar de ello, lo dejaba libre; pero el chaval tenía que presentarse todos los sábados para trabajar para el Estado en el valle de San Joaquín. Y así fue como yo aprendí a ser disciplinado. Cuando la cagaba, que era algo que pasaba constantemente, estaba siempre al pie del cañón. Cuando tenía dieciséis años, me hizo presenciar un juicio por abusos sexuales a menores porque pensaba que de esa manera podría comprender mejor lo complejo que resulta establecer la verdad, y que evitaría buscarme problemas.

»Mi padre era de la opinión de que uno tiene que ganarse lo que tiene. Nunca recibías nada. De repente, sin venir a cuento, pasaba algo; algo bonito, especial. Era el "Jefe", y así era como Denny y yo lo llamábamos. Incluso cuando nos hicimos mayores siguió siendo duro con nosotros, y nos daba un toque cuando nos pasábamos de la raya; pero era incapaz de guardar rencor. Usábamos la palabra "Jefe" con todo el afecto del mundo. Le llamábamos así, pero era mucho más que eso. Era un amigo. Siempre estaba contigo, apoyándote».

El segundo año de instituto de Sam, en Clovis, no resultó mucho mejor en cuanto a disciplina que el primero. A causa de ello lo sacaron de Clovis y lo matricularon nuevamente en Fresno para su tercer año. Consiguió entrar en el equipo titular del primer equipo de fútbol americano juvenil como *linebacker* y *quaterback*. Todavía recuerda el mejor momento del equipo, cuando derrotaron ampliamente al segundo equipo de los mayores.

Aquel año, además de sus conflictos habituales, Sam consiguió un papel en la obra de teatro de la escuela, que casualmente se titulaba, apropiadamente: "Out of the Frying Pan into the Fire!" [Salir del fuego para caer en las brasas]. Era buen actor, pero se le seguían dando mejor las peleas, así que sus padres decidieron mandarlo a una academia militar para su último año de instituto.

Ese último año, 1942-43, lo pasó en la San Rafael Military Academy, al norte de San Francisco, en la Bahía de San Pablo. Aunque no le atrajo mucho el ambiente militar de San Rafael, sí hizo que se centrase en sus estudios, al eliminar la mayoría de sus distracciones. Se habría graduado *cum laude* por sus méritos académicos, si no hubiera tenido en ese año más faltas que ningún otro alumno en la historia de la academia.

Tras el bombardeo de Pearl Harbor, Denver Peckinpah fue nombrado alférez en la Reserva Naval. Después de eso se pasó a la inteligencia de combate aéreo y fue destinado a un escuadrón de bombarderos patrulleros. El 19 de febrero de 1943, tan sólo dos días después de su decimoctavo cumpleaños, Sam se alistó en los Marines, para cumplir con el servicio posterior a su graduación en San Rafael. Mientras tanto, ese año, David y Fern Peckinpah adoptaron una niña a la que llamaron Susan, dando así a Fern Lea una hermana pequeña que cuidar.

Sam fue destinado a Flagstaff, Arizona, en el Programa de los Marines 3-D. Después de eso fue a Lafayette, Lousiana. En ambas bases, Sam aprovechó la política de guerra según la cual los hombres de servicio podían inscribirse en cursos universitarios siempre y cuando el campus estuviera cerca y las clases no interfiriesen con sus obligaciones militares. Pudo así tomar varios cursos en la Arizona State College y en la Lousiana State Teachers College, con la intención de sacarse un título de matemáticas o ingeniería. En invierno se apuntó al campo de entrenamiento de Camp Pendleton.

Como le había ido bien en los exámenes militares y además tenía un pasado como alumno de una academia militar, enviaron a Sam a la escuela de oficiales Officer Candidate School de Camp Lejeune, en Carolina del Norte. «La primera vez que Sam y yo nos vimos durante la guerra», recuerda Denny, «fue cuando yo estaba destinado con una unidad de inteligencia de combate aéreo de la Marina en Quonset Point, y Sam estaba en Camp Lejeune en la escuela de oficiales de los Marines. Me hice con un permiso y conseguí que me llevasen hasta allí en un avión de transporte aéreo militar, y estuvimos una semana juntos. En el único hotel que había en la ciudad no tenían habitaciones libres y encima había una cola bastante larga, pero Sam y yo insistimos. Pasábamos por la cola hasta el mostrador y nos decían que no había habitaciones libres, y entonces volvíamos a ponernos a la cola. Cuando habíamos hecho la cola como unas quince veces, el recepcionista se debió cansar de vernos las caras y de alguna manera nos encontró una habitación en la que dormir».

Por suerte, nos volvimos a ver en otra ocasión, y fue en Nueva York. Nos lo pasamos tan bien celebrando aquel encuentro que Sam perdió su avión de vuelta a Lejeune y lo echaron de la escuela de oficiales. Con el tiempo resultó que la clase en la que Sam se debería haber graduado tuvo un índice de bajas del setenta por ciento, así que siempre pensamos que quizás había sido mejor que hubiera sido así».

En el verano de 1945, Sam recibió órdenes de ir a China, a la guerra en el Pacífico. Sin embargo, el 6 de agosto Estados Unidos arrojó la primera bomba atómica sobre Hiroshima, Japón. El 9 de agosto cayó una segunda bomba en Nagasaki, lo que terminó rápidamente con la guerra.

Como consecuencia de aquello, Sam no entró prácticamente en combate durante sus dieciocho meses de servicio en el Lejano Oriente. Sin embargo, en una de las ocasiones en que el tren de tropas en el que iba desde Tianjin hasta Pekín fue atacado por los comunistas, vio morir a un chino por un disparo de un francotirador. Un momento que Sam todavía recuerda como «uno de los instantes más largos» de su vida.

Sam se pasó la mayor parte de aquel año en Pekín. Visitó el Palacio de Invierno. Aprendió suficiente mandarín para manejarse y se interesó por el zen. Y se enamoró de Oriente: sus niños, su campo, su ritmo y sus mujeres. Según dice, llegó a pedir la baja en Pekín para casarse con una chica china, pero finalmente rechazaron su petición. Volvió a Estados Unidos para salir definitivamente de los marines. Cuando llegó a Los Ángeles se acercó al bar del aeropuerto, todavía con el uniforme puesto. «Estaba allí, a punto de pedir una copa», recuerda, «cuando escuché una voz detrás de mí que decía: "Apártate". Así que me di la vuelta y levanté la pierna y los brazos, listo para pelearme, cuando aquel tipo, algo achaparrado, dijo: "¡Eh, no te pongas así! ¡Sólo quiero invitar a una copa a un soldado!" Y era Orson Welles. La única vez en mi vida que lo vi en persona. Y por aquella época yo no tenía pensado meterme en el teatro o en el cine ni nada parecido. Simplemente, me invitó a una copa y creo que yo le invité a otra, y nos fuimos cada uno por su lado».

Había terminado una guerra para Sam Peckinpah, pero no iba a ser ni la última ni la más difícil.

CAPÍTULO 3

APRENDER UN OFICIO

... La ciencia, mejor que el oro puro

Una vez que regresó después de haber prestado servicio en los marines, Sam Peckinpah se matriculó en la Fresno State College, recibiendo buenas notas por el curso que había hecho mientras estaba de servicio. En 1947 conoció a Marie Selland, una aspirante a actriz y estudiante de teatro, con la que se casó. Cuando ella le enseñó el departamento de teatro, Peckinpah, que había estado estudiando historia, quedó totalmente fascinado por lo que vio. Por primera vez en su vida supo lo que quería ser: director. Entre sus más celebrados éxitos en la Fresno State se cuenta una versión de una hora de "El zoo de cristal", de Tennessee Williams, que adaptó y dirigió como proyecto del último año.

Después de graduarse en la Fresno State en 1948, Peckinpah se matriculó en un curso de graduado en artes dramáticas en la University of Southern California. Al año siguiente había completado ya la mayor parte del master, pero tras el nacimiento de su primera hija, Sharon, Peckinpah dejó la universidad sin haber escrito su tesis y se puso a buscar trabajo.

Por recomendación de su consejero en la USC, Peckinpah se presentó a las pruebas del teatro Huntington Park Civic Theatre, cerca de Los Angeles, donde estaban buscando un director residente. La persona contratada podría seleccionar por sí misma las obras, hacer los *castings*, construir los decorados, organizar la iluminación, y tener normalmente una jornada laboral de entre dieciséis y dieciocho horas. No podía pretender tener un salario muy alto. En definitiva, era el trabajo apropiado para alguien que tenía ganas de todo menos de comer. Según sus propios cálculos, Peckinpah se hizo con el puesto quedando por delante de cuarenta y un candidatos, incluidos alumnos de Harvard y Yale. Fue toda una hazaña.

Durante las dos temporadas que trabajó en el Huntington Park, Peckinpah demostró ser un director con imaginación y gusto por la variedad, con producciones tan diversas como "Nuestra ciudad", de Thornton Wilder, "El hombre que vino a cenar", de Kaufman y Hart, o "Al sur del Pacífico", de Rodgers y Hammerstein. Durante ese tiempo dirigió también un taller de interpretación, utilizando obras de Congreve, Molière, Ibsen y Pirandello. También le gustaban las de William Saroyan, que al igual que él, había venido desde Fresno, California, para alcanzar la fama. Durante el verano, Peckinpah dirigió un *summer stock*[1] en Albuquerque, Nuevo México. Peckinpah, que siempre andaba corto de dinero, recuerda que en aquella época apenas ganaba el suficiente para «alcanzar el nivel de la más extrema pobreza». Lo explicaba así: «Podía vivir porque mi padre y mi hermano me prestaban el dinero. Digamos que en aquellos tiempos no tenía que preocuparme por los impuestos».

El hermano de Sam, Denny, que se había asociado con su padre en un bufete de abogados, «Peckinpah & Peckinpah», después de la guerra, lo recordaba así: «Tanto mi padre como yo intentamos convencer a Sam para que entrase en la escuela de derecho, porque pensábamos que sería un bufete mucho mejor si se llamase 'Peckinpah, Peckinpah & Peckinpah'. Pero a Sam siempre le interesó el teatro, y por mucho que lo intentasemos, no podían convencerle para hacer otra cosa. Después de la universidad, consiguió un trabajo como director en el Huntington Park Theatre.

»A Sam le fue muy bien en el Huntington Park. Le fue tan bien que le ofrecieron un aumento si se quedaba otro año. Tanto el "Jefe" como yo pensamos que debía aceptarlo, pero Sam tenía otras ideas. Después de aquello me enteré de que Sam estaba trabajando para una estación de televisión como bedel o tramoyista o algo parecido. Recuerdo hablar largo y tendido con mi padre sobre el tema, y que intentamos convencer a Sam para que no dejase el teatro. Sin embargo, él lo veía de otra forma. Pensaba que tenía más posibilidades de acabar haciendo películas si pasaba antes por la televisión. Pensaba que había aprendido todo lo que podía aprender del teatro. Cuando Sam se decidía por alguna cosa, nada podía hacerle cambiar de opinión».

Y así fue como Peckinpah empezó a trabajar para la KLAC-TV, en Los Angeles, como tramoyista. Ese mismo año, en 1952, volvió a la USC para terminar su master. Buscando un tema aceptable para su tesis, Peckinpah encontró la manera de aprovechar el acceso a los estudios de la KLAC-TV. Su tesis, titulada "Un análisis del método utilizado en la producción y dirección de una obra de un acto para el

[1] Las "summer stocks" son compañías fijas que trabajan siempre en el mismo teatro durante un verano (N. de la T.)

teatro y para una emisora de televisión de circuito cerrado", era un intento de examinar las relaciones prácticas entre la dirección teatral y la dirección de televisión en directo.

La obra elegida fue "Retrato de una madonna", de Tennessee Williams, en la que aparecía su mujer, Marie, en el papel protagonista, Lucretia Collins. La representaron sobre el escenario del USC Stop Gap Theatre, el 8 de julio de 1953. Durante varias semanas después, Peckinpah trabajó en modificar el montaje para la televisión. El 27 de julio, después de haber preparado el plató a la una de la mañana, una vez terminada la programación de aquel día en la cadena, Peckinpah realizó su montaje televisivo de la obra, empezando a las ocho de la mañana. Después de aproximadamente tres horas y media de intensos ensayos, se interpretó la obra para un circuito cerrado entre las 11,35 y las 12,06 de la mañana, usando tres cámaras fijas. Al mismo tiempo se utilizó un kinetoscopio de 35mm para grabar el montaje para su tesis.

Lo que para el joven director fue un ejercicio de aprendizaje, fue también algo profético. Al comentar el éxito del montaje para televisión, Peckinpah anotó en su tesis lo siguiente: «En general, todos los planos funcionan, pero la intimidad de la pantalla televisiva, con su reducido espacio visible, ha obligado a hacer un uso más variado e imaginativo de la cámara». Era una lección que no olvidaría jamás.

Mientras escribía su tesis, Peckinpah continuó trabajando en la KLAC-TV, aunque no sin controversia. Afirma que le prohibieron entrar en el plató de *The Liberace Show* después de haber ofendido a la estrella al aparecer en el plató con vaqueros y una camiseta en vez de un traje y una corbata. Con el tiempo llegó a ser encargado de atrezzo en *The Betty White Show*.

Decidido a acumular más experiencia, a pesar de lo humilde de su posición, Peckinpah alquiló por su cuenta el equipo que necesitaba, incluida una montura de cámara especial que le permitía colocar una cámara con película cinematográfica de 16mm sobre una dolly para televisión para rodar un segmento. Rodó cuarenta minutos de película, gran parte con sonido.

Después alquiló una moviola y se puso a montar el material. Como por aquel entonces no sabía nada sobre el funcionamiento de la moviola, se pasó la primera noche entera montando dos cortes. Sin embargo, estaba decidido a terminarlo, y cuando mostró el producto final a los directivos de producción de la KLAC-TV, quedaron bastante impresionados. Como premio, Peckinpah fue ascendido a director del departamento de decorados, después de haber permitido que la KLAC-TV hiciera suyas sus ideas para la gestión de programas pregrabados.

Desgraciadamente, Peckinpah acabó discutiendo con un ejecutivo del estudio poco después. El ejecutivo le había dicho que no le pagaban por pensar, sino por hacer lo que se le decía. «Y yo le dije», recuerda Peckinpah, «que si ese era el caso,

¡podía coger el maldito trabajo y metérselo por el culo!» Como recompensa por su tacto, la KLAC-TV informó a Peckinpah de que era libre de ampliar su experiencia en cualquier otro sitio.

En 1953, a Peckinpah le concedieron la oportunidad de unirse al Editors Union [sindicato de montadores], después de que un amigo que había visto su trabajo le consiguiera un puesto como montador en la CBS. «Empecé a trabajar en la CBS como ayudante, en un puesto de aprendizaje que dura ocho años, justo cuando mi mujer rompió aguas [para dar a luz a su segunda hija, Kristen], y se suponía que yo tenía que ir a trabajar. Obviamente, no podía marcharme. La llevé rápidamente al hospital, esperé y finalmente llamé a la CBS para decirles que no podía ir, y me echaron por no haberles avisado con suficiente antelación. Al parecer, para trabajar para la CBS tenías que programar los nacimientos para que encajasen en las pausas publicitarias. Esa es la razón de que siempre haya tenido un cariño especial por esa cadena».

A finales de 1953, Sam vendió su rifle y una cabeza de alce disecada por el dinero suficiente para comprarle a sus hijos un árbol de Navidad y regalos, y decidió que era el momento de meterse en la industria cinematográfica.

«Yo conocía a Pat Brown, que por aquel entonces era fiscal general», recuerda Denny Peckinpah, «y le dije a Sam que cuando a él le pareciera que estaba listo, me lo dijera para que yo hablase con Pat sobre la posibilidad de que pudiera hablar con alguien de la industria cinematográfica. Eso a Sam no le aseguraba nada, pero pensé que así tendría una oportunidad de demostrar lo que era capaz de hacer ante la gente adecuada».

«Cuando Sam pensó que estaba listo, yo fui en coche… hasta Santa Bárbara, adonde Pat había ido para asistir a una convención de fiscales de distrito. Sam llegó desde Los Angeles. Yo los presenté, y ellos estuvieron mirando juntos la carpeta de muestras de Sam durante cuarenta y cinco minutos. Entonces Pat llamó a Wanger». Walter Wanger era un productor independiente que por aquel entonces trabajaba para Allied Artists, y al que con razón podía considerarse un cliente duro de roer, pues había cumplido una pequeña condena en prisión por haber disparado a un hombre en una pelea doméstica.

«Me dieron la oportunidad de ver a Wanger en su oficina», recordaba Peckinpah. «Y allí tuve que esperar. Tuve que esperar, durante tres días, ocho horas al día. Creo que él esperaba que yo me acabase marchando. Al final le gané el pulso, porque estaba decidido a conseguir un trabajo en la industria cinematográfica. Afortunadamente, Wanger estaba produciendo una película carcelaria llamada *Riot in Cell Block 11*, y pensó que una persona que venía de una familia de abogados y jueces podría caerle bien al alcaide. Así que me metió en la película en un puesto que era algo así como tercer ayudante del director de casting, con un sueldo de 100 dólares

a la semana durante dos semanas y tres días. Hoy en día eso puede parecer poco, pero por aquel entonces era más dinero del que había ganado en mucho tiempo. El director de la película era Don Siegel, quien me enseñó muchas cosas. Creo que le gustó cómo trabajaba, porque volvió a contar conmigo en cuatro películas más».

En su libro "Don Siegel: Director" [© 1974 Film Fan Monthly, p. 85], Stuart Kaminsky recoge lo siguiente sobre *Riot in Cell Block 11*:

> Cuando Don Siegel y el equipo llegaron por vez primera a la oficina del alcaide [de la cárcel de Folsom] antes de empezar la película, se encontraron con un ambiente de reservada hostilidad. Siegel recuerda que cuando le presentaron como director, el alcaide, sin levantar la vista de su mesa, dijo: «¿Cuánto tiempo van a estar aquí?»
> Siegel: Dieciséis días.
> Alcaide: Eso no se lo cree ni su madre.
> Siegel: Bueno, puede que tenga razón, pero con su cooperación podemos terminar la película en dieciséis días.
> La siguiente persona a la que presentaron al refunfuñante alcaide, que seguía sin levantar la vista de su trabajo, era el ayudante personal de Siegel, Sam Peckinpah. Era la primera película en la que Peckinpah trabajaba…
> Cuando presentaron a Peckinpah, el alcaide levantó la vista por primera vez y preguntó si era familia de los Peckinpah de Fresno. Peckinpah dijo que sí, y el alcaide, que conocía a su padre, que era abogado, se levantó, rodeó con su brazo al ayudante del director, sonrió y empezó a cooperar.

Riot in Cell Block 11 causó una gran impresión en Peckinpah, al recurrir a una localización de verdad en lugar de un decorado de estudio. Recordaba la atmósfera realista que le confería la cárcel de Folsom, y recordaba también cómo Siegel recurrió a prisioneros de verdad para hacer de extras.

Peckinpah trabajó en otras cuatro películas para Siegel, mientras duró el contrato que este tenía con Allied Artists: *Private Hell 36* (1954) (Siegel, que trabajaba cedido al grupo de productores independientes The Filmakers, pidió que Peckinpah fuera su «director de diálogo», un eufemismo de Hollywood para referirse al ayudante personal del director); *Annapolis Store* (1955); *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956) y *Crime in the Streets* (1956). Siegel, un director de acción que ya conoció un estatus como director de culto antes de alcanzar definitivamente la fama con películas como *La jungla humana* y *Harry el sucio*, recordaba muy bien al que una vez fuera su ayudante: «Pensé que Peckinpah era muy listo y que tenía una gran visión de las cosas. Así que siempre lo liaba para hacer cosas que sabía que le causarían problemas porque estaba seguro de que aprendería mucho al tener que

sacarse las castañas del fuego. Y nunca le llevaba mucho tiempo. Entonces le decía que se leyera el guion y pensara cómo lo haría él, y que después se fijara en cómo lo hacía yo. Le dije que al principio pensaría que mi forma de hacerlo era mejor, pero que en poco tiempo acabaría pensando justo lo contrario. Le vino muy bien como aprendizaje, y además Sam, obviamente, siempre ha sido una persona de gran talento, a pesar de que no se le de muy bien tirarse faroles».

En lo que respecta al éxito del que actualmente parece disfrutar *La invasión de los ladrones de cuerpos* [en 1979 se realizó un *remake*], hay que comentar algo sobre el trabajo de Peckinpah en la película original. En el film de Siegel, realizó como siempre su trabajo como director de diálogo. También protagonizó un pequeño papel con texto, como Charlie Buckholtz, el revisor de contadores de la ciudad, que, al igual que la mayoría de los habitantes, acaba convertido en una criatura de las vainas. Sin embargo, existe un rumor según el cual Sam Peckinpah también reescribió el guion, un rumor que el mismo Peckinpah sigue confirmando: «Así fue, y me pagaron. Me pagaron por la semana que estuve "limando asperezas". Reescribí una escena y limpié un poco el diálogo».

«Por lo que yo sé», recuerda el director Siegel, «Sam no reescribió nada de *La invasión de los ladrones de cuerpos*. Esto es algo que hay que dejar claro. En cierto momento, estoy seguro de que le vino muy bien decir que había reescrito una parte de *La invasión...* Pero teniendo en cuenta que ahora mismo es un director y un guionista consagrado (y extraordinario en ambos campos, he de añadir), el crédito por el guion de *La invasión...* debería ser para el auténtico responsable, Danny Mainwaring. Está claro que, como mi director de diálogo, Sam cambió alguna que otra palabra, pero de ninguna manera creo que lo reescribiera hasta el punto de considerarlo remotamente relevante».

Siegel no fue el único director que contó con Peckinpah como director de diálogo durante los dos años y medio que estuvo en Allied Artists. «Creo que hice unas doce o trece películas allí», recordaba Peckinpah. «Me convertí en una especie de director de diálogo fijo. Hice aquellas cinco películas con Don [Siegel] y un par con un director llamado Jacques Tourneur, que también era muy bueno. Recuerdo especialmente dos de ellas: una que se llamaba *Wichita*, protagonizada por Joel McCrea, un actor verdaderamente bueno y con un gran sentido del humor, y otra, protagonizada por Bob Stack y Raymond Burr, *Una pistola al amanecer*».

Joel McCrea, cuya extensa y notable carrera llegaría a alcanzar su cima cuando apareció en *Duelo en la alta sierra*, de Peckinpah, recordaba su colaboración con este en *Wichita*, una película en la que Peckinpah interpretaba a un dependiente de un banco y en la que trabajó como director de diálogo para Tourneur.

«Sam era una persona muy tranquila y simpática», afirmaba McCrea. «Solía venir a verme para ensayar, esa clase de cosas. Pero no destacaba, ni decía nada que te

hiciera pensar: 'Este tío va a llegar lejos', como pasa con algunas personas. Sam era muy introspectivo, muy reservado. Algo que, a decir verdad, no es precisamente en la actualidad». En 1955, a Siegel le ofrecieron producir y dirigir una nueva serie de televisión llamada *Gunsmoke*. «La razón por la que lo rechacé», decía Siegel riendo, al recordar cómo se había negado a participar en el nacimiento de uno de los programas más duraderos de la historia de la televisión, «(y esto es una muestra de mi ignorancia), era porque pensaba que si le daban a Jim Arness el papel de Matt Dillon, el resultado sería un gigante imbatible contra el que nadie podría hacer nada. Además, no quería quedarme atado a una serie de televisión, y aún hoy creo que tomé la decisión adecuada». Lo que sí hizo fue pasarle a Peckinpah varios de los guiones que él había recibido. A Peckinpah le gustó lo que vio y empezó a escribir un guion para el programa.

«Tardé tres meses en escribir mi primer guion para *Gunsmoke*», recordaba Peckinpah. «Aquello fue en la época en que todavía duraba media hora, y Charles Marquis Warren era el productor. Escribí doce o trece (no recuerdo cuáles) y al final era capaz de terminar uno en unas ocho horas. Es decir, ocho horas después de haberme pasado despierto otras veinte seguidas, ordenando mis ideas». Pero para mí, escribir guiones siempre ha sido una experiencia dura y extenuante. Por eso siempre he escrito a horas muy poco habituales. En cuanto cojo el ritmo, no puedo parar hasta que termine o hasta perder el conocimiento, lo que pase primero. Y si pierdo el conocimiento antes de terminar, me pongo a trabajar otra vez en cuanto me levanto del suelo. Me ha costado más de cinco secretarias. Yo no escribo ni vivo de nueve a cinco».

La mayor parte de lo que Peckinpah escribió para *Gunsmoke* consistía en adaptar las obras para la radio de John Meston a la televisión. Para uno de aquellos guiones se contó con un actor poco conocido por aquel entonces, llamado Strother Martin, que llegaría a ser un gran actor secundario, antes de su prematura muerte en 1980, con papeles como el del malvado vigilante de *La leyenda del indomable* o Coffer en *Grupo salvaje*, de Peckinpah.

«Conocí a Sam», recordaba Martin, «después de que él escribiera un capítulo de media hora para *Gunsmoke*, en el que yo interpretaba a Cooter Smith, un hombrecillo delicado que no sabía distinguir el día de la noche; un personajillo frágil, eternamente asustado y que sólo intenta vivir día a día. Un niño que nunca creció. Cooter era deficiente mental. Creo que era un personaje muy bueno, que acabó teniendo más responsabilidad de la que podía controlar, y que al final acabó matando a algunas personas que se habían portado mal con él. La historia había salido en la versión radiofónica de *Gunsmoke*, pero Sam escribió el guion para la pantalla. Fue uno de los mejores papeles que interpreté al principio de mi carrera, y me gustó tanto que poseo una copia de la película.

»Poco tiempo después, Sam me llamó para pedirme que fuera a visitarle en la tienda Quonset[2] que tenía en Malibu Hills. Me presentó a su mujer y a sus hijos, y cenamos juntos. Recuerdo que por aquel entonces él era un tipo muy tímido. Creo que más tarde aprendió que, para poder ser un director y conseguir que se hagan las cosas como tú quieres, tienes que desarrollar un carácter de sargento de los marines».

La tercera hija de Sam, Melissa, nació en 1956. Durante el año siguiente, Sam fue acumulando crédito como guionista para televisión. *Broken Arrow*, *Blood Brother*, *Tales of Wells Fargo* y *Have Gun, Will Travel* contaron todas con guiones de Peckinpah. Fue entonces cuando le propusieron escribir su primer guion para un largometraje.

Peckinpah lo recordaba así: «Por aquel entonces yo escribía muchas cosas para la televisión, y corría el rumor de que yo era un guionista bastante bueno. Así que Frank Rosenberg, un gran amigo mío y que también tenía un enorme talento, me dio un libro para leer, "The Authentic Death of Hendry Jones", de un escritor llamado Charles Neider. Me encantó, y se pusieron en contacto conmigo para escribir el guion. Lo hice, y me pagaron, creo, 3.000 dólares, lo que por aquel entonces era un montón. Tardé seis meses en escribirlo. La mayor parte del tiempo la pasé encajando la historia. Escribí las últimas noventa páginas en nueve días. Aquello, por supuesto, acabó convirtiéndose en *El rostro impenetrable* (*One-Eyed Jacks*), que finalmente dirigió Brando. Creo que hubo otros siete guionistas que trabajaron en el proyecto después de haberlo terminado yo. Más tarde, Rosenberg, que era productor de la película, me llamó y me pidió que volviera a trabajar en el guion, pero por aquel entonces yo estaba dirigiendo televisión, así que le dije que lo sentía pero que no podía hacerlo».

El guion de "The Authentic Death of Hendry Jones" fue completado, mecanografiado y enviado a Rosenberg a principios de octubre de 1957. Era una historia basada vagamente en "The Authentic Life of Billy the Kid" ["La auténtica vida de Billy 'El Niño'"], de Pat F. Garrett, el hombre que lo mató. Una de las razones por las que Peckinpah tardó casi seis meses en terminar el proyecto fue la exhaustiva investigación que realizó sobre los hechos que precedieron y rodearon la muerte de Billy "El Niño", una labor que desempeñó para impregnar su guion de autenticidad. Aunque Brando cambió drásticamente la conclusión de la historia (hasta el punto de que Billy, interpretado por Brando, termina matando al sheriff y llevándose a la chica), las investigaciones de Peckinpah terminarían sirviendo como la base para una película que él mismo dirigiría sobre el mismo tema unos quince años después.

---

[2] Las tiendas Quonset eran tiendas de acero fabricadas por el ejército estadounidense como medio de alojamiento desmontable y de fácil transporte. Después de la guerra, empezaron a venderse para el consumo civil (N. de la T.)

A principios de 1958, la oportunidad que Peckinpah había estado esperando llegó finalmente. «Había escrito cinco episodios de *Broken Arrow*, y a causa de ello me había hecho amigo de Elliot Arnold, uno de los productores de la serie. Un día, sin venir a cuento, me dijo: '¿Te gustaría dirigir?' Por Dios, sabían que yo me moría por dirigir. No tuvieron que preguntármelo dos veces». Dirigió un episodio titulado "The Knife Fighter".

Frank Kowalski, un supervisor de guiones, guionista y amigo desde hacía tiempo, recordaba otro guion que Peckinpah escribió ese mismo año: «Sam me trajo un guion para que lo leyese. Los dos estábamos todavía aprendiendo los entresijos del negocio, trabajábamos como supervisores de guiones, directores de diálogo y mierdas como esas. Él había escrito un guion para *Gunsmoke*, y quería que le diera mi opinión. Por aquella época yo leía un montón de guiones, la mayoría de los cuales eran la boñiga más hedionda que te puedas imaginar, pero este era increíblemente bueno. De hecho, era una de las mejores cosas que yo había leído nunca. Pues bien, que me aspen si los de *Gunsmoke* no lo rechazaron porque pensaban que no encajaba con el formato o alguna tontería parecida. De todas formas, Sam cogió ese mismo guion y lo reescribió, y acabó siendo el episodio piloto de *The Rifleman*».

«Sólo hice un guion para *Gunsmoke*», recordaba Peckinpah, «que fuera rechazado por Charles Marquis Warren... ¡Dijo que le parecía una mierda! Yo sabía que era de lo mejor que había escrito, así que lo cogí y me puse a reescribirlo, y Dick Powell, de Four Star, lo compró para el piloto de *The Rifleman*. Yo acabé incluido como parte del trato. Dick Powell era un auténtico caballero, y el artífice del éxito de Four Star. Me ayudó un montón».

Los productores del episodio piloto de *The Rifleman* para Four Star fueron Arthur Gardner y Jules Levy. La primera vez que se emitió lo hizo con el nombre de «The Sharpshooter», como parte de *Dick Powell's Zane Grey Theater*, en la primavera de 1958. Se trataba de una historia de Peckinpah basada en lo que mejor conocía: crecer bajo las colinas de California. Hasta el lugar recuerda al valle de Crane que Sam conoció de niño, con nombres como rancho Dunlap y North Fork. Gracias a su popularidad, se encontró un patrocinador con facilidad y se programó el inicio de la serie para el otoño de 1958. Entre las estipulaciones del contrato, había una que garantizaba a Peckinpah la oportunidad de dirigir. Cada uno de los episodios se rodó en tres días. Durante el año siguiente, Peckinpah dirigió cuatro episodios de *The Rifleman*: «The Marshall» [agosto de 1958], «The Boarding House» [diciembre de 1958], «The Money Gun» [abril de 1959] y «The Baby-sitter» [agosto de 1959].

R. G. Armstrong, el excelente actor entre cuyos papeles para Peckinpah se cuentan el padre que cita la Biblia en *Duelo en la alta sierra*, el predicador armado con una escopeta de *Mayor Dundee*, y el desquiciado ayudante del sheriff, Bob Ollinger,

en *Pat Garrett y Billy the Kid*, recordaba: «Yo llegué a Hollywood en 1958, después de actuar en tres o cuatro funciones en Broadway, en el papel del padre en *From Hell to Texas*, de Henry Hathaway. Poco después, obtuve el papel del sheriff en el piloto de *The Rifleman*.

»Bueno, yo había empezado como guionista en la University of North Carolina, y conseguí que Andy Griffith protagonizara allí una obra escrita por mí. De allí había acabado yendo a Broadway. Así que, para cuando me dijeron que querían contar conmigo como habitual en *The Rifleman*, yo estaba encantado con Nueva York y no tenía intención de quedarme aquí a interpretar a un personaje del Oeste. Así que, en el cuarto episodio, como no podían llegar a un acuerdo conmigo, Sam escribió mi final (me mató), y dirigió él mismo el episodio. Se llamaba "The Marshall", y fue el primero de la serie en contar con Paul Fix. También salían James Drury y Warren Oates. Fue un poco el inicio del reparto habitual de Sam, por decirlo de alguna manera».

Aunque *The Rifleman* se prolongó cinco temporadas en televisión, Peckinpah abandonó la serie en 1959. Lo recordaba así: «Dejé la serie porque Jules Levy y esa gente se habían apropiado de mi idea original y lo habían convertido en una tontería. No querían dejar que Johnny creciera. Se negaban a que fuera la historia de un chico que aprende en qué consiste ser un hombre. Me mandaron una nota que no tenía desperdicio. Hice que la enmarcaran y la tuve colgada en mi oficina durante mucho tiempo para recordarme a mí mismo la clase de cosas que tenía que aguantar. Decía: 'Recuerda, hacemos esto para los niños'. Entendí el mensaje. ¡Vaya si lo entendí! Les mandé otra nota que decía: "'Yo no hago esto para los niños, lo hago para mí', y dejé el trabajo».

Por aquella época Peckinpah trabajó en otros dos proyectos que esperaba que acabasen convirtiéndose en largometrajes que realizar como director y guionista. El primero era un guion sobre un tema que le había interesado personalmente durante mucho tiempo: Pancho Villa. Más tarde reescribiría el guion, vendiéndolo con el nombre de *Villa Rides*. El segundo era un libro con el que se entusiasmó, llamado "Hound Dog Man", que trataba sobre la iniciación como adulto de un pequeño granjero de doce años de Texas a través de sus experiencias en una cacería junto a un habitante del bosque llamado Blackie Scantling. Era un libro que reflejaba todas las preocupaciones que Peckinpah había querido reflejar en *The Rifleman*, pero que se habían visto frustradas por sus productores. El libro era obra de Frank Gipson, autor de "Old Yeller", que había sido adaptado al cine por Disney unos años antes. Peckinpah sólo cometió un error: le habló al productor Collier Young acerca del libro. Young compró los derechos y contrató a Don Siegel para dirigir la película. Desgraciadamente, el proyecto acabó convirtiéndose en un vehículo para el lucimiento del nuevo ídolo de rock adolescente Fabian. En la biografía

de Kaminsky, Siegel es citado con las siguientes palabras: «Sam Peckinpah quería hacer una película con aquel libro... Siento que no la hiciera. Él la habría hecho como tenía que hacerse, sencilla». Peckinpah siguió trabajando para la televisión.

Una de las características más importantes de *Dick Powell's Zane Grey Theater* era el hecho de que se trataba de una antología más que de una serie. Esto permitía a Powell utilizar el programa como plataforma de lanzamiento para proyectos piloto producidos en Four Star. A principios de 1959, Powell encargó a Peckinpah el guion y la dirección de un piloto de media hora que, en caso de tener éxito, se convertiría en una serie con el nombre de *Winchester*. Peckinpah, al que se le concedió libertad creativa, empezó a trabajar en el guion inmediatamente. Peckinpah concibió al personaje principal, David Blassingame, como un trotamundos autosuficiente. El nombre era un homenaje a su padre y a una familia de rancheros que conoció en su juventud. Blassingame montaba un caballo Appaloosa, tenía un gran chucho llamado «Brown», y, para justificar el título, llevaba un Winchester del calibre 32 especial, equipado con una mirilla telescópica de cuatro aumentos, inspirada en una utilizada por Theodore Roosevelt para cazar animales grandes. El piloto, protagonizado por Brian Keith en el papel de Dave Blassingame y Neville Brand como el malo, se llamó «Trouble at Tres Cruces». Se rodó a mediados de febrero y apareció en *Dick Powell's Zane Grey Theater* el 26 de marzo de 1959. A pesar de la buena acogida, no apareció ningún patrocinador inmediato.

Poco después de terminar «Trouble at Tres Cruces», ZIV Productions contrató a Peckinpah para dirigir un episodio piloto que ZIV llamaba *Klondike*, basado en el *best-seller* "Klondike Fever", de Pierre Berton. Aunque el proyecto parecía tener un gran potencial, especialmente después del reciente ingreso de Alaska en la Unión, a Peckinpah le pareció que las condiciones de trabajo de ZIV eran inaceptables. Tras terminar el episodio piloto, abandonó ZIV y volvió a Four Star. Sin embargo, durante su experiencia con *Klondike*, Peckinpah conoció al jefe de NBC-TV de aquel entonces, David Levy.

«Dave Levy era un gran tipo, y un guionista de narices», recordaba Peckinpah, «y, por alguna razón, le gustaba mucho lo que yo escribía. Me dijo que, si podía organizar una serie, vería lo que podía hacer para sacarla en la NBC. Pues bien, *Klondike* se programó para la NBC, pero de ninguna manera me iba a valer eso a mí. Así que fui a ver a Dick Powell y le sugerí que hablase con Levy sobre *Winchester*. A Levy le gustó lo que vio, y encontraron un patrocinador. Por supuesto, al final resultó que Four Star no tenía los derechos del nombre *Winchester*, así que tuvimos que cambiarle el nombre por *The Westerner*. Y Dave Levy y la NBC la programaron para el otoño del 60. Don Siegel, Dick Powell y Dave Levy; esos fueron los tres caballeros que realmente consiguieron que yo tuviera el bagaje necesario para pasarme al cine».

Entre diciembre de 1959 y octubre de 1960, Peckinpah supervisó la producción de trece episodios de *The Westerner*. De todos ellos, dirigió cinco, empleando a otros siete directores para los ocho restantes. Como productor de la serie, Peckinpah se vio envuelto en toda clase de labores de producción; esta experiencia le sirvió para aumentar su conocimiento de los distintos campos de la producción cinematográfica.

«En *The Westerner* trabajaba para mí un guionista llamado Bruce Seller, un hombre de un talento excepcional y de grandes posibilidades. También había escrito cosas para *The Rifleman*. Colaboramos en varios capítulos de *The Westerner*: yo los dirigía y Bruce escribía unos guiones maravillosos. Escribió para la serie dos comedias excepcionales que yo dirigí: "Brown" y "The Courting of Libby". Y después hicimos uno llamado "Hand on the Gun", que hice con Brian y Michael Ansara y un joven actor llamado Ben Cooper. Eran todos maravillosos. Es una historia sobre un chico que cree que lo único que importa en un duelo con pistolas es ser rápido. Bruce tenía un sentido de la narrativa increíble; estaba realmente bien escrito. Aquella fue también la primera vez que tuve a un montador bueno de verdad; Ted Kent, que ahora está retirado. Recuerdo que una vez llegué a la sala de montaje y él estaba terminando en ese momento, y me dijo: 'Nos sobran unos veinte segundos'. Entonces yo miraba lo que había hecho (era lo único que yo había dirigido, pero no me había implicado en el montaje), y le preguntaba: '¿Sabes de dónde quitar esos veinte segundos?', y él decía: 'Sí', y yo decía: 'Muchas gracias'. Lo tenía todo; no había que cambiar nada. *The Westerner* fue una gran experiencia, porque tuve la ocasión de trabajar con gente absolutamente excepcional». La nueva serie debía estrenarse el viernes 30 de septiembre de 1960, a las 20,30 en la NBC. La competencia consistía en una nueva comedia de situación de dibujos animados llamada *Los Picapiedra* en la ABC, toda una novedad por aquel entonces, y la serie de una hora *Route 66* en la CBS, que también se estrenaba esa temporada.

Como serie, *The Westerner* tocaba todos los palos, desde la comedia al drama más serio. Para el primer programa, Peckinpah escogió un episodio dirigido por él mismo titulado «Jeff», que había escrito junto al guionista Robert Heverly. Peckinpah, que aseguraba haber escuchado la historia por primera vez en boca de una exprostituta de setenta y cinco años que hablaba de su primer amor, recuerda que el episodio causó un cierto revuelo.

«Algunos episodios de *The Westerner* eran un poco duros para la época», recordaba el director. «De hecho, algunas de las filiales de la cadena no querían que se emitiese el primer capítulo que teníamos. Iba de un tipo que va a llevarse a una joven prostituta, a la que conoció de niño, a casa. Se negaron en redondo a emitirlo. Al menos hasta que David Levy y Dick Powell fueron a hablar con ellos y lo solucionaron».

El lunes siguiente a la emisión, James Powers escribió una crítica del primer episodio en "The Hollywood Reporter" (p. 9), hablando de «teatro que deja sin aliento», y «una serie sobresaliente, cuyo reto principal será su propio listón». La crítica seguía: «El primer episodio cuenta con Brian Keith, el personaje protagonista, preocupado por la prostitución, el sadismo y el proxenetismo. En el programa aparecía un hombre diciendo, directamente, 'damn' ['carajo']. Se trataba, aunque pueda resultar chocante, de un conmovedor drama poético (no un melodrama; un drama), escrito con sencillez y experiencia y dirigida e interpretada de la misma manera».

A pesar de las buenas críticas, *The Westerner* fue cancelada tan sólo después de trece episodios. Esto fue en parte debido a la controvertida temática, que seguía encontrando resistencia, especialmente por parte de las filiales de la cadena que operaban en zonas rurales. El golpe definitivo lo dio sin embargo un fenómeno que se produjo aquel año en la industria televisiva y que los periódicos llamaron «*hour hop*» [«salto a la hora»]. Aquel fue el año en que, repentinamente, los telespectadores estadounidenses empezaron a mostrar una marcada preferencia por los programas de una hora de duración en lugar de los de media. Como prueba de los problemas que esta tendencia causó a Four Star, se cancelaron doce de sus catorce programas en *prime-time* tan pronto como lo permitieron los respectivos contratos. En el caso de The Westerner, esto sucedió cuando sólo se había filmado la mitad de los veintiséis episodios programados.

Brian Keith, hablando de aquellos trece episodios en una entrevista con un periodista de "Los Angeles Times" en 1975, comentaba que había visto recientemente los capítulos de la serie que habían sido repuestos. «Habían pasado quince años desde la última vez que lo había visto», decía Keith. «Los vi todos. Las cosas siempre nos parecen mejores de lo que eran cuando las recordamos, y sólo había cuatro o cinco que fueran realmente buenos. Pero esos cuatro o cinco eran de lo mejor que se ha hecho nunca.»

Fue una serie que dejó huella y consolidó a Peckinpah como un talento a tener en cuenta. A medida que pasó el tiempo, *The Westerner* llegaría a ocupar un lugar casi legendario en la historia de la televisión. En diciembre de 1980, dos décadas después de la primera emisión de la serie, Cecil Smith, el crítico de televisión más importante de "Los Angeles Times", recordaba *The Westerner* en un artículo llamado "I Love Losers: The Best of TV Invariably Flopped" ["Me encantan los perdedores: Lo mejor de la televisión fracasa irremediablemente"]. «El difunto Bruce Geller, que produjo series de éxito como *Misión: Imposible* y *Mannix*, y yo solíamos intercambiar historias sobre la que pensábamos que era la mayor perdedora de todas, la que probablemente fuera la mejor serie jamás echada a perder por la audiencia: *The Westerner*. La hizo Sam Peckinpah para la compañía Four Star, de Dick Powell. La protagonizaba Brian Keith, y era probablemente el único retrato

sincero de un *cowboy* que jamás apareció en una pantalla». Pero *The Westerner* también fue una victoria personal para Sam Peckinpah. Le permitió demostrar sus habilidades, tanto a la industria como a su familia. «El "Jefe" vino a Los Angeles con Ken Andreen, que ahora es juez», recordaba Peckinpah, «y yo lo invité a un pase privado de *The Westerner* que hicimos para los censores de la NBC. Aquella vez fue muy distinta de lo normal, porque, aparte de los censores, había otras sesenta personas enganchadas a *The Westerner*. Cuando terminó, el "Jefe" se me acercó y me dijo: 'Un poco duro, pero...' Y entonces asintió con la cabeza y sonrió, y entonces supe que lo había conseguido». Más tarde, ese mismo año, *The Westerner* le valió a Sam Peckinpah una candidatura al premio a la Mejor Serie de la Producers Guild.

A finales de la década de los cincuenta, al padre de Sam Peckinpah le ofrecieron la posibilidad de ocupar un puesto vacante en el Tribunal Superior de California, en Madera. Para él había sido una decisión difícil, porque era necesario dejar de vivir en Fresno y volver al rural condado de Madera, algo que su mujer, Fern, se negaba a hacer. A pesar de las amenazas de divorcio de esta, David Peckinpah no sólo regresó a Madera él solo para aceptar el puesto, sino que se presentó a la reelección en el otoño de 1960. Peckinpah, un orador impetuoso y carismático, derrotó sin problemas a su oponente, mucho más joven que él.

Sin embargo, el 30 de noviembre de 1960, David Peckinpah murió de un ataque al corazón. Su muerte fue súbita e inesperada. Su hija Fern Lea todavía recuerda lo que pasó después de que le informaran por teléfono de que su padre estaba en la lista de enfermos críticos: «Me costó mucho dar con Sam, que por aquel entonces se había separado de Marie. Cuando por fin lo encontré, él no tenía coche, y mi marido y yo tuvimos que ir a buscarlo en el nuestro. Cuando llegamos al aeropuerto habíamos perdido el vuelo. Bueno, Sam estaba furioso. Apretaba la mandíbula y hablaba con el encargado de las reservas sin abrir la boca, pero no podíamos hacer nada. Así que, mientras Sam llamaba a Denny, nosotros cambiamos la reserva para el siguiente vuelo.

»Vi a Sam recogiendo el cambio y saliendo de la cabina de teléfonos, sin decir una palabra. Pero cuando se me acercó, le cambió la cara y dijo: 'Bueno, ¿por qué no vamos a comer algo? ¿Tenéis dinero?' Y yo dije: 'No va a valer...' Pero él se limitó a mirarme, con media sonrisa en la boca y encogiéndose de hombros, así que yo firmé un cheque de veinte dólares.

»Entonces fuimos a un restaurante y yo le dije a Sam que no sabía qué pedir, y él dijo: 'Pídete una ensalada de langosta'. Entonces dijo: 'Venga, bébete lo que has pedido'. Y yo pensé: 'Vaya, me está metiendo prisa'. Así que me terminé la ensalada de langosta y me terminé lo que estaba bebiendo y Sam dijo: 'Tómate otra'. Y yo dije: 'Ya me he bebido una'. Y Sam insistió: 'Tómate otra'. Y pidió otra copa para

cada uno. Entonces dijo, con mucha calma: 'Ha muerto'. Y yo no podía imaginarme un mundo sin mi padre, pero no quería ponerme a llorar delante de toda aquella gente. Entonces Sam me cogió firmemente del brazo y dijo: 'Pero no te preocupes'. Sam sabía que papá había muerto desde que había hablado con Denny por teléfono, pero había esperado para que a mí me fuera más fácil de tragar. Entonces nos montamos en el avión y Sam dijo: 'Me alegro de no haber cogido el otro vuelo'. Y yo también, porque ni Sam ni yo queríamos recordar a nuestro padre de otra forma que no fuera fuerte y vivo».

En Fresno, Fern Peckinpah encargó un pequeño funeral privado para su marido. Sus hijos no estaban de acuerdo. Pensaban que también había que invitar a los amigos de su padre. Aquel día llegaron tres mil personas para dar el último adiós al «Jefe». David E. Peckinpah había entrado en su casa por derecho propio.

CAPÍTULO 4

THE DEADLY COMPANIONS

Le dejé la marca de los dientes en su mano de arranca-caballeras

Después de que *The Westerner* fuera cancelada, Brian Keith obtuvo el papel protagonista en un largometraje llamado *The Deadly Companions*, producido de manera independiente por una compañía llamada Carousel, y financiada a través de Pathé-America. Como todavía no se había elegido un director, Keith sugirió el nombre de Sam Peckinpah (según Peckinpah, el director John Ford hizo lo mismo). Al ser una película de poco presupuesto, el productor Charles B. FitzSimons tuvo en cuenta la propuesta e hizo una oferta a Peckinpah. Este, que no tenía trabajo y estaba deseando una oportunidad para dirigir un largometraje, aceptó.

FitzSimons había trabajado en el guion de *The Deadly Companions* junto al guionista A.S. Fleishman durante más de dos años. En este tiempo, Fleishman había reescrito su guion hasta convertirlo en una novela, que había publicado con el título de "Yellowleg" en 1960. Entonces crearon Carousel junto a la hermana de FitzSimons, la actriz Maureen O'Hara, con la idea de hacer la película sin injerencias externas. O'Hara iba a interpretar a la protagonista femenina junto a Keith en esta historia de venganza y redención.

La historia trata de un ex-soldado de la Unión que intenta vengarse del hombre que le arrancó la cabellera en un campo de batalla de la Guerra Civil. Mientras intenta hacerlo, mata accidentalmente al hijo de una corista, y después la ayuda a transportar el cuerpo del chico a través del desierto, para poder enterrarlo junto a la tumba de su padre.

Peckinpah lo recordaba así: «Hasta entonces, todos los premios que había recibido habían sido de la Writers Guild [asociación de guionistas], y Brian y yo acabábamos de terminar una serie que sólo había durado trece episodios... pero no porque estuvieran mal escritos... ¡Y yo pensé que [los de Carousel] me contrataban para arreglar aquella mierda de guion!»

FitzSimons, que había trabajado como productor para Edward L. Alperson en National Pictures, afirmaba: «Después de todo lo que Fleishman y yo habíamos pasado con aquel guion, Sam vino a verme con algunos cambios que yo situé adecuadamente en la papelera. Y creo que eso pudo ser lo que empezó el conflicto».

Había varios elementos de la trama que a Peckinpah le parecían inaceptables: la cicatriz de Yellowleg, por la que nunca se quita el sombrero, la bala alojada en su hombro que hace que no pueda apuntar, y la necesidad de llevar un cadáver por el desierto durante días bajo un calor intenso.

También le parecía que el diálogo se hacía algo raro y que necesitaba una revisión.

«Peckinpah nunca tuvo nada que ver con la estructura de la historia propiamente dicha», decía FitzSimons, «excepto en algunas pequeñas cosas que hizo al dirigir la película, y que no cumplieron con mis expectativas. No creo que Sam entendiera (o si la entendía, no estaba de acuerdo) la idea principal de la película: el problema que la venganza plantea a un hombre justo cuando la lleva a cabo. Era una historia moral con temática del Oeste, que queríamos construir basándonos en la frase: 'La venganza es mía, dijo el Señor'».

Además de Brian Keith y Maureen O'Hara, formaban parte del reparto de la película Chill Wills, Steve Cochran y Strother Martin. El rodaje empezó en Old Tucson, Arizona, a finales de enero de 1961.

«Me reuní con el productor, el señor Charles B. FitzSimons», recordaba Peckinpah, «y para él su guion era una cosa muy importante. Así que yo lo acepté como estaba, pensando que podría arreglar algunas cosas en el rodaje, pero FitzSimons no quería cambiar ni una coma y, por supuesto, su hermana también estaba metida, lo que complicaba las cosas todavía más. Así que Brian y yo lo preparamos de tal manera que pudiéramos cambiar las frases directamente al rodar sin que nadie lo supiera, y conseguimos sacar un veinte por ciento de toda la horrible mierda que había en la película. Teníamos que rodar por el día y por la noche. Rodábamos los exteriores durante el día y los interiores por la noche. Además de eso, tuvimos doce días de mal tiempo. Fue un puto desastre. Eso sí, tenía un gran operador de cámara, Bill Clothier, al que siempre estaré agradecido por su ayuda».

«Bill Clothier hizo un trabajo estupendo como operador de cámara», decía FitzSimons. «Es uno de los mejores cámaras de exteriores de la industria. Rodamos en unas condiciones increíbles. Cuando fuimos allí a rodar la película, esperábamos encontrar sol constante. De hecho, en la película se habla bastante de sequía. Pero cuando llegamos, no encontramos otra cosa que lluvia. Pero como teníamos un presupuesto limitado, no podíamos permitirnos el lujo de esperar. Yo había programado un rodaje de veintiún días, y rodamos en veintiún días. Pero no rodamos por la noche. Sam no quería parar cuando nosotros queríamos, pero le dije que te-

níamos que hacerlo porque yo era el responsable del dinero. Probablemente haya sido el rodaje más corto que ha tenido en su vida para un largometraje».

Aparte de Brian Keith, cuya interpretación como Yellowleg es equiparable a su gran trabajo en *The Westerner*, Clothier era el único que podía ayudar a Peckinpah. Clothier, que era especialista en la dirección de fotografía de westerns, hablaba sobre Peckinpah en una entrevista con Tim Hunter para la revista "On Film" una década después: «Sam Peckinpah tiene mucho talento, y lo ha demostrado en alguna que otra de las películas que ha hecho últimamente. Yo trabajé con él en una película llamada *The Deadly Companions*. Tuvo algunos problemas con los productores. De hecho, me dio la impresión de que no querían que ayudase al director. Pero yo trabajé con él. Una noche, en una reunión, les dije: 'Miren, ustedes me han contratado a mí para hacer esta película, y le han contratado a él para hacer esta película. Y mientras él la dirija... yo voy a ayudarle'». Con Clothier como su aliado, Peckinpah pudo incluir al menos una parte de sus ideas en la película.

El rodaje de *The Deadly Companions* terminó a mediados de febrero, y entonces Peckinpah se puso manos a la obra con el montador de la película, Stanley Rabjohn, en su «versión» de la misma. En una entrevista con Ernest Callenbach (publicada en "Film Quarterly", invierno 1963-1964), realizada durante la preproducción de *Mayor Dundee*, Peckinpah comentó el montaje de la película: «Bueno, después de mi primer montaje me marché de allí de manera bastante abrupta. No me gustaba. No tenía nada que ver conmigo. De hecho, la propia historia perdía su sentido con aquel montaje. Por ejemplo, al final, cuando Brian Keith va a matar a Turkey [Wills], el personaje de Steve Cochran se planta en su camino con ese característico gesto de niño valiente (que se le da bastante bien), y Brian saca su pistola y lo mata; un acto brutal, realista. Pero lo montaron de tal manera que parece que el que dispara es Turkey, lo que cambia toda la idea... al final acaba de manera bastante edulcorada, lo que no se puede decir que sea mi toque».

El final también era un problema para FitzSimons. «Entre otras cosas», recordaba, «Sam rodó un final para la película que yo no podía usar. Hizo que Brian Keith disparase a Steve Cochran en el estómago. Esa era la versión de Sam Peckinpah. Eso no era lo que yo quería ni de lejos. El personaje de Yellowleg nunca haría algo así. Aquello era simplemente una prueba de que no entendía el personaje en absoluto. Yo quería mostrar a un hombre con conciencia al que alguien había hecho una barrabasada (un sureño borracho le había arrancado la cabellera en el campo de batalla), y que, a pesar de su moralidad, quiere encontrar a ese hijo de puta y matarlo. Pero no debía matar a nadie más. Al final tuvimos que hacer que pareciese que Turkey disparaba a Billy por la espalda porque era la única forma de solucionar el problema que Sam me había dejado. Según el guion original, debía haber sido un duelo a la vieja usanza entre Yellowleg y Billy en el que uno no sabía quién iba a

ganar, y lo único que se sabía es que el héroe estaba en desventaja a causa de su herida en el hombro. Esto, por supuesto, mantendría al público al borde de sus asientos a medida que creciera la tensión del duelo. Pero la forma en que Peckinpah lo rodó no tenía ningún sentido. ¿Cómo puedes hacer que un hombre dispare a otro contra el que no tiene nada y que luego se de la vuelta y no pueda matar al que ha odiado durante años?»

»En su entrevista para 'Playboy' [agosto de 1972], Sam lo explicó más o menos bien. Dijo que lo único que me interesaba era darle órdenes. Pero hay que entender lo que eso quiere decir. Yo creo firmemente en la teoría de autor en lo que respecta al productor. En mi opinión, el productor, y especialmente el productor independiente, es el responsable ante la gente que ha puesto el dinero, y es responsable de todos los elementos creativos de la producción. También creo que tiene que haber un jefe. Sam hizo el primer montaje, pero yo lo rechacé. Según el acuerdo del Directors Guild, el director tiene derecho a un primer montaje, pero en ninguna parte pone que el productor tenga que quedarse con eso. La película se estrenó de la manera más cercana posible a lo que yo tenía pensado. Nunca pude conseguirlo completamente porque Peckinpah no me proporcionó el material. Fue una batalla constante. El montaje definitivo tenía un setenta por ciento de lo que yo quería y probablemente un diez por ciento de lo que él estaba buscando. Pero este es un negocio de soluciones pactadas, un negocio de egos y de talentos erráticos».

«Lo que realmente aprendí [en *The Deadly Companions*]», sostenía Peckinpah, «es que nunca tienes que aceptar dirigir una película si no tienes control del guion. Desde entonces, he aprendido que a veces ni con eso basta».

Pathé-America, la compañía que distribuía la película, quebró poco después de que esta se estrenase. Pero *The Deadly Companions* consiguió tener unos resultados razonablemente buenos a pesar de las críticas poco entusiastas. Irónicamente, los comentarios sobre Peckinpah solían ser mejores que los que se hacían sobre la película. James Powers escribió en "The Hollywood Reporter" (6 de junio de 1961): «Peckinpah se plantea a sí mismo un difícil problema en lo que se refiere al ajuste de los personajes [pero]... se las arregla magníficamente, a excepción del mencionado problema técnico [la putrefacción del cadáver del chico en el desierto]... Su tratamiento de la historia muestra un verdadero talento para la ficción y para hacer películas». En el "Variety" («Tube», 7 de junio de 1961), se decía: «El guion de Fleishman es bastante inverosímil y depende mucho de las coincidencias, pero, en general, funciona. Esto es así gracias al buen trabajo de los cuatro protagonistas y al prometedor debut como director de Sam Peckinpah, un buen realizador de televisión».

Para Peckinpah, aquel era el comienzo de su carrera como director de cine, pero también era el final de sus trece años de matrimonio con Marie, a pesar de que ese

mismo año nació su cuarto hijo, el único varón, Matthew. Como alguien comentó por aquel entonces: «Sam quería a Marie. Pero quería un matrimonio de cuento de hadas, y eso [los matrimonios ideales] no existe».

También es cierto que la industria cinematográfica es bastante exigente. Las abundantes horas de trabajo y la gran cantidad de tiempo que se pasa lejos de casa a menudo han llevado a la infidelidad, las discusiones de pareja y el divorcio. La tentación no es algo fácil de resistir.

Peckinpah, un romántico incurable que se ha casado cinco veces con tres mujeres, y que ha menudo se ha enamorado de prostitutas, resumía así el final de su primer matrimonio: «Uno suele creer que lo que necesita es lo que desea. Cuando te das cuenta de que no es así, es el momento de dejarlo».

CAPÍTULO 5

'DUELO EN LA ALTA SIERRA'

Una buena pelea.... me lo he pasado bien

Existe un rumor según el cual el primer director al que ofrecieron *Duelo en la alta sierra* fue Budd Boetticher, que había dirigido algunos westerns de Randolph Scott a finales de los cincuenta y principios de los sesenta. Cuando este la rechazó, según este rumor, se la ofrecieron a Burt Kennedy, el guionista de Boetticher, que acababa de dirigir su primer largometraje, *The Canadians*. Cuando finalmente Kennedy también la rechazó, y aquí termina el rumor, se la ofrecieron a Sam Peckinpah. Hay otro rumor que asegura que fue John Ford, el conocido director de westerns, el que recomendó a Peckinpah para la película. Lo cierto es que Peckinpah consiguió el trabajo por sus propios méritos.

Richard Lyons, el productor del film, lo recordaba así: «He escuchado muchas historias a lo largo de los años según las cuales se pensó en otros directores para *Duelo en la alta sierra*, pero no son más que chorradas. Yo fui el productor y lo sé. Sam consiguió el trabajo porque por aquel entonces él y yo estábamos en la William Morris Agency, y Silvia Hirsch, que trabajaba en esta agencia, se enteró de que yo estaba buscando un director para aquel western y me preguntó si había oído hablar de Sam Peckinpah. Yo le dije que no, y ella me convenció para echar un vistazo a un par de trozos de *The Westerner* que Sam había dirigido. Así que lo hice, y me dejaron bastante impresionado.

»Lo que hay que tener en cuenta es que aquella película se iba a hacer para la Metro, donde la gente era muy clasista. Quiero decir que ni siquiera se planteaban contratar a directores de televisión. Pero yo llamé a Sol Siegel, que era el jefe de producción del estudio por aquel entonces, y le dije que tenía a un director que había trabajado para la televisión, y que había visto cuatro segmentos dirigidos por él que me habían parecido sobresalientes. Pues bien, Siegel iba a venir a verme el fin de

semana, y dijo que echaría un vistazo a alguno de ellos. Así que vino y pusimos uno, y su reacción fue la misma que la mía. Dijo: '¿Tienes algo más?' Así que los vimos todos, y cuando terminamos, Siegel me miró y dijo: 'Contrátalo'».

Duelo en la alta sierra fue la primera película importante de Dick Lyons como productor. Había aprendido el oficio en lo que se conoce como la unidad «B» de 20th Century-Fox, de la mano de Robert L. Lippert. Allí produjo una película de 200.000 dólares, *The Sad Horse*, que llamó la atención de Siegel, que se lo llevó a Metro Goldwyn Mayet.

Concretamente, a Lyons lo contrataron para producir un western de bajo presupuesto (aproximadamente unos 800.000 dólares), que iba a ser vendido principalmente en el mercado europeo para financiar películas más caras que por aquel entonces se hacían en Fox, como *Rebelión a bordo*, de Lewis Milestone, protagonizada por Marlon Brando. La historia que finalmente escogió Lyons trataba de dos viejos pistoleros que reciben una última oportunidad de lucirse cuando son contratados para escoltar un cargamento de oro desde un campamento minero en la alta sierra de vuelta a la civilización.

Joel McCrea lo recordaba así: «Siempre ha sido considerada como una película de Peckinpah, pero Dick Lyons trabajó mucho para que saliera adelante. Él fue el que encontró a Sam, el que me sacó de una especie de retiro y el que consiguió a Randy [Scott]. En este negocio, parece ser que los actores y los directores tienen una integridad artística para todo menos para los asuntos bancarios. Pues bien, Dick era el que tenía que encargarse de eso. Tuvo que lidiar con la gente de Metro, y apoyó a Sam hasta el final. Nunca ha tenido el reconocimiento que se merece. No cabe duda de que Sam fue el ingrediente mágico que hizo que todo saliera bien, pero Dick Lyons fue el que nos juntó a todos».

La principal preocupación de Lyons era encontrar un guion con potencial. Recordaba: «De hecho, el tipo que escribió *Duelo en la alta sierra* no se llevó ningún crédito por ello. Se lo llevó N. B. Stone, Jr., que ya murió. El que realmente se lo merecía era otro guionista llamado William S. Roberts; Bill Roberts, que compartía un despacho conmigo en los estudios, y Sam, que hizo lo que yo llamo una reescritura del diálogo.

»La cosa fue así: un día, hablando con Roberts, yo mencioné casualmente que necesitaba adquirir los derechos de un guion, y él me habló de un amigo suyo, N. B. Stone, Jr., que tenía uno que había escrito años atrás, sobre dos tipos ya mayores a los que se les ha pasado el momento, pero que reciben una última oportunidad en la vida. La verdad es que sonaba bastante bien, y Roberts me puso en contacto con Stone.

»El caso es que había algo raro en Stone, porque no estaba dispuesto a trabajar en ningún lugar que no fuera su apartamento. Finalmente supe por qué. Era un poco

alcohólico, y nunca podía recordar dónde estaba escribiendo, ni lo que estaba escribiendo ni nada. Yo solía ir a su apartamento y nos dedicábamos a buscar juntos las páginas perdidas. Y así fue la cosa durante siete u ocho semanas, hasta que el estudio empezó a presionarme para que presentase un guion.

»Pues bien, finalmente conseguí sacarle a Stone un primer borrador de 145 páginas y lo leí. Era horroroso. No podía creer que pudiera escribirse algo tan malo. Así que fui a ver a Bill Roberts y le pedí que lo leyera, porque sabía que yo estaba en un aprieto. Roberts se sintió muy culpable por todo aquello y se ofreció a hacer una reescritura sin aparecer en los créditos. Así que pasamos las noches y fines de semana trabajando en ello en casa de Roberts, y él prácticamente reescribió el maldito guion entero. Pero no quería firmar con su nombre porque quería hacerle un favor a Stone, que realmente lo necesitaba.

»Lamentablemente, aquello no ayudó mucho a Stone, porque después de *Duelo en la alta sierra* empezó a llamarle otra gente para encargarle guiones, pero él no era capaz de hacer nada. A mí no dejaban de llamarme productores diciendo: '¿Cómo demonios conseguiste que N. B. Stone escribiese un guion tan bueno?' Y yo tenía que decirles: 'Bueno, no me fue fácil'».

Después de terminar lo que le pareció un borrador aceptable del guion, Lyons pasó a contratar a sus dos estrellas, McCrea y Scott. Joel McCrea era un amigo personal de Lyons, y después de leer el guion accedió a interpretar el papel del antiguo jefe de policía que ha acabado yendo por el mal camino. Después de eso, Burt Kennedy, amigo común de Lyons y Scott, hizo de intermediario para conseguir que Scott interpretase el papel del viejo jefe de policía cuya principal preocupación es hacer bien su trabajo.

Entonces sucedió algo extraño. «Dick Lyons me llamó un día», afirmaba Kennedy, «y me dijo: 'Creo que estoy en un apuro. Joel no quiere hacer de malo. Tú eres amigo de Randy. ¿Crees que podrías hablar con él?' Así que le dije que lo intentaría, pero cuando colgué recibí una llamada de Randy, diciendo que tenía un problema y que quería hablar de ello conmigo. Así que Randy vino a mi casa y me dijo: 'Burt, ¿crees que hay alguna posibilidad de que Joel y yo podamos intercambiar los papeles?' Así que inmediatamente le dije a Randy que creía que podría arreglarlo y llamé a Dick Lyons. Así que al final fui yo el que arregló todo el asunto, ¡pero en realidad no hice nada!»

Una vez firmado el contrato con las dos estrellas, Lyons se puso finalmente en contacto con Peckinpah. «Fui a ver a Sam a su casa de entonces», recordaba Lyons. «Creo que estaba entre dos divorcios y vivía en la playa. El caso es que le pasé una copia del guion y le expliqué de qué iba la cosa. Él me llamó después de haberlo leído y me dijo que le parecía el mejor guion que había leído nunca y que sin duda estaría dispuesto a dirigirlo».

»El caso es que a Sam le pasamos el formato básico de *Duelo en la alta sierra*, que, como ya he dicho, era excelente. Pero al menos él sabía lo que tenía que hacer con él. Le pasamos un diamante en bruto, pero él sabía cómo cortarlo para dejarlo resplandeciente. Puede parecer raro, pero la mayoría de la gente no sabe qué hacer con un diamante en bruto.

»Lo que Sam hizo fue una reescritura considerable del diálogo, que le llevó entre tres y cuatro semanas. Y también hizo el que probablemente fuera el cambio más importante en la estructura. En el guion original de Stone y Roberts, Randy, el personaje 'del sombrero negro', muere al final. Sam lo cambió para que el que muriese fuera el bueno. Y aquello, creo yo, fue lo que le dio a la película su carácter tan impactante, porque replanteaba completamente la concepción tradicional del malo 'que paga su deuda'».

«Lo que no sabíamos cuando Lyons lo contrató», recordaba Joel McCrea, «era que Sam era tan buen guionista. Mejoró muchísimo el guion. Tuvimos una reunión en el Beverly Brown Derby para echar a suertes quién saldría el primero en los títulos de crédito. Ganó Randy. Sam estuvo allí, pero no dijo nada. Estaba completamente de acuerdo con cualquier cosa que quisiéramos hacer, y yo le felicité por lo que había escrito. Daba la sensación de que sería muy agradable trabajar con él. Pero tampoco parecía que fuera a dar su brazo a torcer para contentar a nadie».

Como director, Peckinpah resultó decisivo a la hora de escoger al resto del reparto. Ni Ron Starr, que interpretaba a Heck Longtree, ni Mariette Hartley, que interpretaba a Elsa, tenían prácticamente ninguna experiencia en el cine. «Ron Starr había sido vendedor de coches de segunda mano», recordaba Lyons, «y Mariette Hartley era una actriz sin ninguna experiencia en la pantalla. Esto fue así porque tanto Sam como yo queríamos a dos jóvenes más frescos y naturales que los que el estudio quería utilizar.

»Pero fue con los hermanos Hammond con los que Sam demostró realmente de lo que era capaz. Sabía cómo controlar a esos personajes malos y cómo hacer que resultaran efectivos. Escogió a los cinco: James Drury, Warren Oates, L.Q. Jones, John Davis Chandler y John Anderson. Y cuando eligió su vestuario, les dijo: 'Bien, chicos, ahora sois una unidad. Quiero que os mantengáis alejados del resto del reparto. Sois los hermanos Hammond. Comeréis solos, viviréis solos en el motel. ¡Odiáis a todos los que están aquí!' Y consiguió que fueran una unidad, y aquello funcionó».

En un principio, la zona escogida para el rodaje fue la región de alta sierra de los lagos Mammoth, cerca de Bishop, California, en la zona de montañas más alejada del valle de Crane y del auténtico Coarsegold. Mientras que otro director habría escogido filmar toda la película en los estudios, Peckinpah insistió en que el terreno del fondo tenía que ir cambiando a medida que la expedición ascendía la montaña.

Mammoth era el sitio ideal. El director de fotografía contratado para la película era Lucien Ballard, que había colaborado con Peckinpah en varios de los primeros episodios de *The Westerner* en Four Star. Peckinpah habló con Ballard de la clase de problemas que tendrían en el rodaje de la película, y Ballard incluyó en la lista del equipo una grúa Chapman.

De los muchos planos memorables para los que se usó la Chapman, hay uno que empieza en una orilla del río, junto a unos álamos, en el que Steve Judd monta en su caballo y se pone a cabalgar, dejando a Heck y a Gil hablando de las posibilidades de que Steve se una a ellos para robar el oro.

En cuanto Heck y Gil montan sus caballos, la cámara empieza a elevarse hasta unos nueve metros y medio, permitiéndonos ver por encima de los álamos, que con el sol de otoño adoptan un color dorado, hasta donde ambos se reúnen con Steve. Además de la gran belleza de este plano, resulta impactante la forma en que sirve como metáfora de la relación entre los tres: Steve cabalga el primero, solo y marcando el camino, mientras que Gil y Heck tienen que atravesar a pie el mismo terreno para llegar hasta él.

Lamentablemente, la compañía sólo tuvo cuatro días de buen tiempo. Entonces se puso a nevar; algo raro a mediados de octubre, incluso para un lugar como Mammoth. A causa del limitado presupuesto, los de MGM dijeron a Lyons que trasladase la compañía. L.Q. Jones, que interpretaba a Sylvus Hammond en el film, todavía recuerda aquel día: «La nieve nos había echado de Mammoth, pero ese no era el problema. El problema es que habían cortado por lo sano y habían trasladado a la compañía sin decírselo a Sam. Ni siquiera se habían molestado en consultarlo con él. Así que no se enteró hasta la mañana siguiente, cuando, al despertarse, en lugar de ir a rodar, tuvo que prepararse para irse. Se puso como una hidra. Se enfadó tanto que al final acabó viniendo con nosotros en el autobús, en vez de en el coche que el estudio había puesto para él.

»Nunca olvidaré aquel viaje, porque él y yo estábamos sentados juntos y nos pusimos a jugar al póker. Yo había puesto mi sombrero en medio para guardar mi dinero dentro, y de repente, Sam empezó a guardar el suyo en el mismo sitio. Bueno, eso no era un problema, pero Sam es un jugador de póker nefasto; sobre todo cuando se enfada, y aquel día estaba realmente cabreado. Así que estuvimos jugando todo el camino desde Mammoth hasta Los Angeles, que en autobús son unas cinco o seis horas. Y yo gané una fortuna. Vamos, que tuve suerte. Y cuando terminé, ¡en el sombrero no tenía más que un dólar y medio, porque Sam había estado apostando con mi propio dinero!

»Después de aquello, para vengarse, Sam trasladó la compañía hasta Bronson Canyon, e hizo que lo "nevasen" todo. ¡Se pusieron histéricos porque nos salía la espuma por las orejas!»

Bronson Canyon está, por supuesto, en medio de Griffith Park, en Hollywood, y por lo tanto es un sitio en el que no nieva nunca. Así que, para recrear el aspecto de un campamento minero en lo alto de una sierra, Peckinpah insistió en cubrir de nieve las tiendas que el director de arte LeRoy Coleman había hecho con loneta que se había agenciado en el rodaje de *Rebelión a bordo*, además de toda la zona que rodeaba el campamento. Para poder hacer aquella escena, Lucien Ballard sugirió utilizar jabón líquido a presión, para producir una espuma que se posase sobre los lados de las tiendas. El resultado fue perfecto. Pero sólo podía durar unos minutos bajo el intenso calor de Bronson Canyon, lo que suponía que tenían que «renevar» el lugar de rodaje frecuentemente.

Además de Bronson Canyon se utilizaron otras localizaciones para igualar la variedad de fondos y planos impactantes rodados en los primeros cuatro días. Entre ellas estaban Frenchmen's Flat, el valle de Conejo, Malibu Canyon, el rancho de Twentieth Century-Fox y los estudios de MGM. Para complicar aún más las cosas, cerca de allí, en Topanga Canyon y Bel Air, se había extendido un incendio considerable, y el humo que despedía oscurecía en gran parte la zona. Todo ello supuso una nueva dificultad para Lucien Ballard y su equipo en su intento de conseguir los efectos deseados. El aspecto final de la película es todo un tributo a su habilidad.

«Lucien Ballard hizo un trabajo magnífico», decía Joel McCrea. «Era muy listo. Conocía a Sam mejor que el resto de nosotros, y tenía una manera muy delicada de decir: "¿Qué te parecería si rodásemos allí?" Y por supuesto, allí quedaba mucho mejor. No se llevó ningún reconocimiento por ello. Es un tipo con mucho talento».

El otro protagonista, Randolph Scott, se retiró de la industria cinematográfica después de terminar su trabajo en *Duelo en la alta sierra*, dejando a sus espaldas una carrera notable. En la actualidad es un hombre de negocios en el sur de California, y se niega a conceder entrevistas o a «hablar de viejas películas». Aunque, por teléfono, hizo la siguiente declaración sobre su experiencia con Peckinpah: «Sam, en mi opinión, es uno de los mejores directores. Está en el escalón más alto. Me gustaría haber trabajado en más películas con él. Ojalá me lo hubiera cruzado antes, lo cual no significa que no esté satisfecho con todos aquellos con los que trabajé. Pero a Sam se le da muy bien resolver problemas en una película. Tiene un instinto innato y un talento para trabajar con un guion que la mayoría de la gente sencillamente no tiene. A veces, alguna escena no sale tan bien como en el guion, y Sam tenía la habilidad de coger algo que no funcionaba y cambiarlo hasta que saliera bien».

«Hay una escena en la película tal y como quedó al final», recordaba Warren Oates, «en la que mis hermanos me obligan a tomar un baño. Aquella escena salió un poco mal. En principio, yo tenía que meter la mano en un agujero y sacar una

serpiente de cascabel por la cola. Así que había una cañería que iban a poner en el suelo y al fondo de la cual iban a meter la serpiente por la cabeza para que quedase fuera la cola y yo pudiera cogerla. Entonces yo tenía que tirar la serpiente en la tienda de mi hermano. Así que el tío que tenía la serpiente dijo que le iban a extraer el veneno, pero como Sam había insistido en que tuviera la boca abierta, cabía la posibilidad de que me mordiese. Si eso pasaba, le hubieran extraído o no el veneno, me iba a poner enfermo.

»Así que dije: '¡Mierda!', y fui a ver al ayudante del director y le pregunté si podía tener allí a un enfermero y una ambulancia para que me pudieran sacar rápidamente de allí y extraerme el veneno si me mordía. Y cuando me preguntó que por qué, yo le dije que si la serpiente me mordía, no podría volver en un tiempo, y que tendrían que rodar sin mí. Entonces él fue inmediatamente a ver a Sam, y estuvieron discutiendo un rato.

»Entonces, después del almuerzo, Sam vino a verme y me dijo que lo habían estado hablando y que habían decidido hacer otra cosa. Me miró, y yo estaba un poco sucio, y dijo: 'Van a intentar darte un baño, y tú no les vas a dejar. Saca tu cuchillo. Córtales. Mátalos. Pero no dejes que te den un baño'". Y así es como finalmente se hizo la escena».

«Sam y yo no siempre estábamos de acuerdo», afirmaba L.Q. Jones. «En *Duelo en la alta sierra* estuvimos a punto de liarnos a puñetazos por la escena en la que entramos a caballo en el pueblo (todos los hermanos con Elsa, la chica, al frente) y cantamos 'When the Roll Is Called Up Yonder I'll Be There'. Le dije a Sam: '¿Has perdido la puta chaveta? ¿Me quieres decir que el grupo de los malos va a entrar en el pueblo cantando un himno? ¡Te besaré el culo si quieres, pero eso no lo haré!' Pues bien, al final acabamos haciéndolo de todas formas, y él tenía razón y yo estaba completamente equivocado. Funcionó».

R. C. Armstrong, que interpreta a Joshua, el granjero que cita la Biblia, y cuya compleja relación con su hija está marcada por un reprimido deseo incestuoso que transforma en un exceso de protección, recordaba: «Era una película de bajo presupuesto, así que Sam tuvo que pelear para conseguir lo que quería, y lo consiguió en casi todos los casos. Te voy a dar un ejemplo. Durante una semana hubo allí un cuidador de pollos [un hombre encargado de las gallinas que había en el plató], y había que pagarle 150 dólares al día. Pues bien, aún no habían llegado a rodar la parte en la que se necesitaban las gallinas, así que cuando finalmente Sam las necesitó, el cuidador de pollos y sus animales ya no estaban. Al parecer, el encargado de producción decidió que Sam no las iba a utilizar e hizo que se fueran. Pues bien, Sam se negó a rodar nada hasta que volvieran a traer a las gallinas. Estuvieron dándole vueltas al asunto como una hora, y finalmente enviaron a alguien para que trajese de vuelta al cuidador de pollos, y Sam preparó el plano en el que la cámara

empieza con las gallinas (una escena muy tranquila) y después pasa a mi cara sangrando y ¡pam!, el público se entera de lo que pasa.

»Cuando Sam terminó aquel plano, preparó otro en el que Warren Oates está tan frustrado que empieza a disparar a las gallinas, a pagarlo con ellas. Luego preparó el plano en el que el pájaro de Warren amenaza a las gallinas. Estos eran algunos de los toques que hacían que fuera una película tan buena, y Sam tuvo que luchar por ellos. En el guion no aparecía ninguna gallina. Sam añadió todo aquello». Al igual que cuando Peckinpah añadió el himno que cantan los Hammond, el uso de gallinas ayudó a dar textura a la secuencia.

«Trabajando con Sam», decía Joel McCrea, «y he trabajado con gente muy buena (Stevens, Wellman, Hitchcock, Sturges), me di cuenta de que nos llevábamos muy bien. Sam contribuía mucho a ello. Te dabas cuenta de que cualquier cosa te iba a salir un poco mejor simplemente porque él sabía lo que estaba haciendo. Le observaba dirigir a otra gente, como a los niños que salían en la película y que no sabían qué hacer. Él hacía que fueran buenos.

»Entonces, hacia la mitad del rodaje, Sam empezó a criticar al equipo; no a todo el equipo, pero cuando algo salía mal, se cebaba con quien pareciese tener la culpa: '¿Qué leches te crees que estás haciendo? ¿Cuánto tiempo llevas en MGM?' Y algunos de aquellos tipos llevaban bastante tiempo en esto, así que no era una situación cómoda. Eso sí, nunca fue duro con los actores. No se aprovechaba de los débiles, como Otto Preminger. Pero con el equipo sí era duro, y eso creaba un poco más de tensión en el plató de la que uno notaría con un George Stevens, por ejemplo. Sí que conocí a otros directores que hacían lo mismo (John Ford solía hacerlo), pero nunca me pareció bien».

«Sam empezó con su síndrome de despedir a la gente en *Duelo en la alta sierra*», recordaba Dick Lyons. «Se metía con un operador de sonido que llevaba un micrófono con pértiga. Era un chico joven, y metía el micrófono en el plano, y Sam se metía mucho con él. Pero es que Sam puede ser muy duro con un equipo. Tengo en mi despacho una película suya que tiene la siguiente dedicatoria: 'Para Dick Lyons... ¡Líbrate de ellos! Sam Peckinpah'. Pero Sam siempre fue un tipo dedicado. Un luchador. En este negocio hay que ser así para llegar a alguna parte».

El rodaje terminó el 22 de noviembre de 1961. Entonces, la suerte de Peckinpah cambió. Sol Siegel, el jefe de producción de los estudios, había declarado la guerra a Joseph R. Vogel, jefe de la organización de la que dependía MGM, Loew's Incorporated, y que había sido el que había nombrado a Siegel para su puesto. A causa de esta lucha de poder, a Siegel le parecía muy importante tomar sus propias decisiones y hacerlas valer. Peckinpah recibió un aviso para presentarse en el despacho de Siegel al día siguiente. En MGM trabajaban montadores a tiempo completo bajo la dirección de Margaret Booth, la montadora en jefe de MGM, que había empeza-

do su carrera en el montaje trabajando para D. W. Griffith antes incluso de que MGM se formase. Como consecuencia, MGM podría haber decidido fácilmente tomar la película tal y como estaba rodada y pasársela a Booth para un montaje rutinario a cargo de un montador del equipo con mínimas interferencias por parte de Peckinpah en el "montaje del director". Sin embargo, había una complicación. A Margaret Booth no le habían gustado los copiones que habían ido llegando desde el rodaje y prácticamente había dicho que la película sería imposible de montar. A Siegel, en cambio, le había impresionado lo que había visto. Esta circunstancia, añadida al hecho de que Siegel era un luchador y Peckinpah le había caído bien desde su primer encuentro, le llevó a ofrecer a Peckinpah una oportunidad legítima para realizar el primer montaje de la película.

«Sam y yo no éramos más que un par de chicos jóvenes en una *major*, y todo el mundo nos trataba con condescendencia», decía Lyons. «Pero Sam era un tipo listo. En aquella época estaba aprendiendo. Teníamos a un montador maravilloso llamado Frank Santillo, y Sam pasó catorce semanas con Frank en la sala de montaje, montando la película hasta que lo echaron de allí. Pero en aquellas catorce semanas, Santillo le enseñó a montar».

Santillo había empezado su carrera como montador siendo ayudante del especialista Slavko Vorkapich, cuando este trabajaba para MGM en los años treinta, en películas como *¡Viva Villa!* y *The Good Earth*. Desde entonces, Santillo ha trabajado mucho como montador, ganando un Oscar por *Grand Prix*, en 1965. Recuerda: «Al principio, Sam no me dijo lo que tenía que hacer. Simplemente se quedaba mirando la película que había rodado y decía: '¡Eso son muchos metros de película!' Así que le dije que haría un primer montaje de cada secuencia como yo pensaba que debía hacerse, usando el guion de Sam como guía. Así él podría decirme qué era lo que quería que yo cambiase. Sam estuvo de acuerdo y nos pusimos a ello.

»Tenía un par de ayudantes que trabajaban para mí, y ellos se dedicaban a montar escenas concretas, y yo me encargaba de las más difíciles y montaba las principales secuencias de acción para que Sam pudiera ver mejor lo que teníamos. Nos habían puesto un límite de tiempo para completar el primer montaje de la película, por lo que teníamos que trabajar hasta altas horas de la noche. Sam se sentaba allí con un bloc de notas, tomando apuntes mientras nosotros trabajábamos. A medida que íbamos avanzando, Sam empezó a tener bastante confianza en mí.

»Sam tenía una habilidad innata para comprender el proceso de montaje. Una noche, mientras montábamos la película, le dije: 'Vas a ser uno de los grandes directores de esta industria, porque eres muy cuidadoso con los detalles'.

»Te voy a poner un ejemplo de lo que quiero decir. Había muchas secuencias de diálogo que yo había montado, y que me parecía que habían quedado bastante equilibradas. Cuando las proyectamos, a Sam le gustaron. Pero cuando volvimos a

la sala de montaje, empezó a hacer cambios en esas mismas escenas que según él eran tan buenas. Sus cambios consistían en sustituir planos de diálogo por planos de reacciones. Siempre se esforzaba en añadir matices a los personajes, y no sólo a los buenos, sino también a los malos. Empezaba a decir: 'Recorta eso. Quita aquello. Cambia lo otro', hasta que conseguíamos lo que queríamos. Y esa es la razón por la que Sam es mucho mejor que muchos otros directores. Ellos simplemente miran una secuencia y dicen: 'Está bien', pero nunca sabrán sacar todo el partido de lo que han filmado.

»Lo más complicado cuando montas para Sam es que él rueda mucha película, pero todo es bueno. Eso hace que sea difícil decidir qué es lo que se guarda y qué es lo que se tira. Con otros directores, empiezas a montar una escena y aproximadamente la mitad del material no vale para nada, así que lo puedes tirar directamente. No hay ningún problema a la hora de decidir qué te quedas. El material de Sam es exactamente lo contrario. Y Sam se conoce cada centímetro de esa película. Cuando casi has terminado un film, Sam lo mira y te dice que falta tal o cual plano y que hay que meterlo. Y a Sam no le importa lo que se tarde en hacer eso. Hay que encontrarlo porque es esencial para la idea del personaje que Sam tiene en la cabeza.

»Pero probablemente, lo que mejor explica lo que Sam fue capaz de hacer en *Duelo en la alta sierra* es en la secuencia del tiroteo, al final de la película. Margaret Booth había visto los copiones y había dicho: 'Es el peor material que he visto nunca. Es imposible. Dos viejos acorralados por tres jóvenes. Nadie se puede creer que tengan la más mínima oportunidad de ganar. Y todos esos tiros que pegan cuando están ahí, sin cubrirse... ¡Es ridículo!'

»De todas formas, yo había trabajado como montador para la Metro durante años, y durante la II Guerra Mundial había trabajado para los censores militares en el Pentágono. Nos llegaba el material que había rodado el ejército, y lo teníamos que montar rápidamente, sacando una pequeña historia, y después mandárselo a los noticiarios. Así que cuando llegamos a esta última escena de la película, Sam estaba preocupado, porque no quería quitar nada. Vamos, que era todo material bueno. Así que, como siempre, cogí el material e hice un primer montaje. Pero, después de trabajar con Vorkapich, yo sabía que hasta con planos de un solo fotograma el público retiene algo de lo que aparece en la pantalla, y a causa de mi experiencia en la guerra, sabía que una escena de batalla puede ser mucho más emocionante si la montas con un ritmo rápido. Cuando un tipo dispara, no hay que sacarlo primero ahí parado, después apuntando y después disparando. Hay que insinuar muchas cosas. ¡Bang! –dispara. ¡Bang! –le dan a alguien. ¡Bang! –le dan a otro. Haces que la secuencia avance permitiendo que sea el público el que rellena los huecos. Por eso, cuando monté la escena, algunos de los planos no duraban más que seis fotogramas [un cuarto de segundo en la pantalla], y le dije a Sam que, incluso

con esa duración, algunos parecerían demasiado largos en la pantalla. Y él dijo: 'Oh, no'. Me di cuenta de que estaba preocupado de que me hubiera pasado.

»Así que fuimos a la sala de proyecciones y vimos lo que yo había montado, y cuando terminó la secuencia, Sam me miró, sonrió y dijo: '¿Sabes una cosa? Tenías razón'. Y entonces volvimos, pulimos la secuencia hasta que quedó exactamente como Sam quería, y algunos de los planos se quedaron en dos fotogramas. Sam siempre ha dicho que yo fui quien le enseñó ese 'montaje relámpago'.

»Sin embargo, lo que realmente hacía que la secuencia funcionase era los pequeños toques que Sam pudo añadir. Recuerdo que Margaret Booth decía que no podía entender por qué Sam había filmado aquellas gallinas. Nadie se iba a parar en medio de un tiroteo para ponerse a disparar contra unas gallinas. Pero eso es lo maravilloso de Sam; esos pequeños toques que ayudan al público a entender la personalidad de un personaje. Margaret sencillamente no lo entendía».

En la primera semana de enero de 1962, Sol Siegel vio el primer montaje completo de *Duelo en la alta sierra*. Peckinpah recordaba: «Cuando terminó, me llamó (yo estaba en la sala de montaje), y dijo: '¡Te la has jugado y te ha salido bien! ¿Quieres poner esto en el montaje definitivo?' Y yo dije: 'Sí señor, me gustaría'. Y él dijo: 'Pues hazlo'. Más tarde me llamó para que fuera a verlo a su despacho y me dijo: 'Van a estar tocándote las narices todo el tiempo. Cuando la cosa se ponga difícil, llámame. De todo lo demás ocúpate tú. Y en cuanto a Margaret Booth, si quieres que esté por allí, bien; si no, ¡mándala a la mierda!' En realidad Margaret Booth no era tan bruja. Nos llevábamos bien, porque ella era dura de narices conmigo, y yo con ella era igual. Teníamos lo que podría llamarse una relación sincera. Pero Sol Siegel, ¡él sí que era un caballero!»

Lamentablemente, Joseph R. Vogel cesó a Sol Siegel como jefe de producción en MGM poco después, asumiendo él mismo las responsabilidades del cargo. Fue entonces cuando echaron a Peckinpah de los estudios.

«Cuando echaron a Sam», recordaba Lyons, «Frank Santillo y yo tuvimos que terminar el doblaje nosotros solos. El doblaje es muy importante, porque tienes la oportunidad de grabar de nuevo cualquier parte del sonido con la que no hayas quedado satisfecho. Pues bien, yo tuve que llamar a Sam después de que se aprobase cada bobina de sonido y ponérselo para que lo escuchara por el teléfono. Lo tuvo que escuchar fatal. Yo era también el responsable de la música de la película.

»En fin, finalmente salió la primera copia de la película, y Joe Vogel vino a proyectarla para Sam, para mí y para Frank Santillo. Fue justo después de comer, y Vogel se quedó dormido inmediatamente después del primer rollo y se puso a roncar sonoramente. Hay que recordar que Sam no había estado presente durante la posproducción del sonido. Así que en cuanto escuchó los ronquidos de Vogel me agarró de las costillas y me dijo: '¿Qué leches es ese ruido? ¡Sabía que no podía

dejarte solo en esa sala de doblaje!' Y yo dije: 'Sam, yo no puedo hacer nada. ¡Son los ronquidos del presidente de la compañía!' Y Sam dijo, todavía más alto: '¡Me cago en la puta!' Pero nada podía despertar a Vogel hasta que no se encendieron las luces. Cuando eso pasó, Vogel dejó de roncar, se levantó, y dijo: '¡Es la peor película que he visto en mi vida!'»

«Vogel dijo que era 'la peor película que había visto en su vida'», recordaba Peckinpah, «¡después de haberse quedado dormido durante toda la proyección! Cuando terminó de hablar, yo me levanté y dije: 'Señor Vogel, deje que le diga una cosa. Déjeme usted proyectar esta película tres días en salas de estreno, y habrá recuperado el dinero que invirtió más un porcentaje de beneficios!'... Y debería haber añadido: '¡Maldito hijo de perra!'»

Esto, por supuesto, no ayudó mucho a rehabilitar la imagen de Peckinpah en MGM. Sin embargo, afortunadamente, la película quedó montada de la manera en que Peckinpah quería, y Vogel, que en otras circunstancias podría haberla vuelto a montar para adecuarse a sus propios gustos, decidió no hacerlo para no perder más dinero. La película se estrenó como proyección secundaria en programas dobles, ya fuera junto a *Los tártaros* o *Una vez a la semana*.

«Cuando salió *Duelo en la alta sierra*, la recaudación fue catastrófica», recordaba L.Q. Jones. «Pero eso fue porque la habían puesto como relleno para el programa doble de *Una vez a la semana*, que probablemente sea la segunda, si no la primera, peor película de la historia. Entonces se dieron cuenta de que la que tenía éxito era *Duelo en la alta sierra*, y que nadie se quedaba a ver la otra película. Así que finalmente tuvieron cabeza y la sacaron de los cines para reestrenarla después.»

Entre los que pidieron el reestreno de la película estaba Jim Silke, un creativo publicitario que por aquel entonces había creado una revista llamada "Cinema", y que más tarde sería profesor del American Film Institute. Vio *Duelo en la alta sierra* por primera vez en un autocine. Impresionado, decidió entrevistar a Peckinpah para 'Cinema'.

«Lo acorralé en los estudios de la CBS», recordaba Silke. «No sabía si alguien había escrito antes algo sobre él. Por aquel entonces, Sam todavía tenía el pelo negro y fumaba con una boquilla Franklin Delano Roosevelt. Estuvimos hablando y él era tan franco como lo es ahora, pero nos llevamos bien. Entonces escribí algunas preguntas para que las contestase. Se las llevó a casa y las respondió con su estilo de 'escribir-reescribir-pensar-reescribir otra vez'. Tardó semanas. Basándome en aquellas preguntas escribí la entrevista para 'Cinema'.

»Recuerdo que le pedí que eligiese su intérprete ideal para diez personajes, entre los que se contaban la Mujer Dragón, la huérfana Annie, Sam Houston y Hotspur. Pero el primero de la lista era el jefe apache Victorio. Y Sam me dijo que se había pasado tres horas buscando en sus archivos para encontrar un intérprete, pero que

no lo había encontrado, así que se negaba a contestar esa. Lo que me impresionó fue que dedicase tanto tiempo a aquello.

»En fin, después de eso publiqué el artículo, y aquello generó cierto interés. Por aquella época, un periodista belga hizo una crítica muy positiva de la película. Entonces me llamaron del cine Los Feliz Theater, en Los Angeles, diciendo que querían proyectarla. Aquello era algo extraordinario, porque prácticamente sólo proyectaban películas extranjeras de prestigio. Creo que *Fresas salvajes*, de Bergman, se puso allí por primera vez en Estados Unidos. Para *Duelo en la alta sierra*, aquello era su primera oportunidad importante».

Después de su reestreno, *Duelo en la alta sierra* se convirtió, a medida que los críticos empezaron a descubrirla, en «la joya oculta del año»:

> Un western con mayúsculas... aunque tiene sus fallos, la interesante historia de dos viejos vaqueros que ha filmado Sam Peckinpah da muestras evidentes de un profundo conocimiento de su arte. Supone el intento de un director joven pero con recursos de crear algo original dentro de un género con una tradición algo rígida.
>
> Joseph Morgenstern, "New York Herald-Tribune"

> Un western de lo más interesante [que] resulta una verdadera delicia... Imagínense a dos veteranos vaqueros como el señor McCrea y el señor Scott, añadan un guion tenso y ácido, un buen puñado de secundarios y un buen director, y obtendrán la obra más efectiva de los últimos meses. Desde la primera escena, la película muestra una mezcla consistente y natural de sabiduría y humor, con una excelente fotografía en color y unas vistas maravillosas.
>
> Howard Thompson, "New York Times"

> La historia podría haber sido infumable, pero gracias al buen gusto de Sam Peckinpah en la dirección, resulta una pequeña obra maestra entre los westerns.
>
> "Time"

Como consecuencia de todo esto, la película empezó a aparecer en las quinielas de los Oscar en dos categorías, Mejor Director y Mejor Guion Original. Cuando Peckinpah se enteró, llamó a la Metro y a la Academia y les dijo directamente que no se molestaran: «Si esta película recibe una candidatura al Mejor Guion sin que mi nombre aparezca en los créditos como guionista, ¡os voy a denunciar a todos!» Aquel año, *Duelo en la alta sierra* no fue candidata a ningún premio de la Academia.

La película, que empezó a distribuirse en el extranjero en 1963 con varios nombres diferentes (principalmente por su título provisional, *Guns in the Afternoon*

[*Pistolas al atardecer*]), ganó el Gran Premio del Festival Internacional de Cine de Bélgica (ganando a *8 1/2*, de Fellini, entre otras), la Diosa de Plata a la Mejor Película Extranjera en el festival de México, además de obtener muy buenas críticas en Le Conseil des Dix, en Francia.

Para Peckinpah, sin embargo, fue más importante la victoria personal que había supuesto su película. Su hermana, Fern Lea, recuerda: «Fuimos a ver *Duelo en la alta sierra* en un preestreno, y cuando terminó, yo fui al baño de señoras y me puse a llorar sin parar, porque el personaje que interpreta Joel McCrea me recordaba mucho a mi padre, que había muerto un año antes. A mi padre le gustaba citar pasajes de la Biblia, y podía hacerlo. La frase de ´Lo único que quiero es sentirme con derecho a entrar en mi casa era algo que mi padre decía muy a menudo». Aquello había sido un homenaje de Peckinpah al "Jefe".

De todas formas, la reivindicación definitiva de Peckinpah como director la hizo su antiguo jefe, Sol Siegel, que después de ver la película en un cine, escribió a Peckinpah una carta que empezaba así: «¿Quién te has creído que eres... John Ford?»

CAPÍTULO 6

'MAYOR DUNDEE'

Si doy la orden de cargar, se carga

Como MGM tardó en darse cuenta de las posibilidades de éxito en taquilla de *Duelo en la alta sierra*, Sam Peckinpah se vio en la necesidad de volver a la televisión en busca de trabajo. Era la primavera de 1962, y dada la preferencia que el público había mostrado por los programas de una hora el año anterior, Four Star Productions había cambiado el formato de sus producciones para adecuarse a esa tendencia. Uno de esos programas se llamaba *The Dick Powell Theater*, una antología televisiva que presentaba un drama de una hora completamente nuevo y diferente cada semana. Peckinpah fue contratado para producir y dirigir dos de aquellos programas para la siguiente temporada.

El primer proyecto de Peckinpah era una historia de Harry Mark Petrakis llamada "Pericles on 31st Street". Él y Petrakis trabajaron juntos en el guion. Era una obra de ambientación contemporánea, en la que Pericles es un anciano vendedor de cacahuetes de Nueva York que asume la tarea de ayudar a los residentes de un barrio de mala muerte, que quieren librarse de la tiranía de un mafioso local. El papel del vendedor fue para Theodore Bikel, el del malo para Carroll O'Connor, y Arthur O'Connell y Strother Martin recibieron los papeles secundarios. El programa se rodó a mediados de agosto de 1962 y se retransmitió el 4 de diciembre de ese mismo año.

Para su siguiente producción, "The Losers", Peckinpah aprovechó el talento de uno de sus amigos y antiguo colaborador en *The Westerner*, Bruce Geller. Una de las principales aportaciones de Geller a *The Westerner* fue la creación del personaje Brugundy Smith, un elocuente buscavidas que intenta ganarse la vida gracias a sus encantos y a sus tretas. Burgundy, interpretado por John Dehner, era una especie de segundo protagonista en la serie, en la que Peckinpah le dirigió en tres de los trece episodios junto al Dave Blassingame que interpretaba Brian Keith.

"The Losers" había sido creado por Geller y escrito junto a Peckinpah como una actualización para 1962 de los dos personajes, hasta el punto de utilizar el nombre del perro de Blassingame, Brown. Al igual que en los episodios de *The Westerner* en que aparecía Smith, "The Losers" era una comedia. En esta ocasión, Peckinpah escogió a Lee Marvin para hacer el papel de Blassingame y a Keenan Wynn como Burgundy. En los sesenta, los dos personajes no habían cambiado mucho; seguían siendo dos bebedores empedernidos que persiguen chicas, hacen trampas jugando a las cartas y van dando tumbos por la vida.

El programa se rodó durante el otoño de 1962. Para él, Peckinpah recurrió a la cámara lenta, a la cámara rápida y a fotografías, además de lo rodado a velocidad normal. A cámara lenta se rodó a un comerciante de caballos y a sus hombres tropezándose con una mesa que Dave y Burgundy, que intentan huir de ellos, han puesto en su camino. Sus perseguidores caen al suelo con una grácil pirueta. Es digno de comentar el hecho de que la primera vez que Peckinpah utilizó la cámara lenta para mostrar algo violento fuese en una comedia.

Lamentablemente, en enero de 1963, Dick Powell se puso gravemente enfermo inesperadamente. Nunca se recuperó. Murió de cáncer a los 59 años. Powell nunca llegó a ver "The Losers" terminado. El programa se emitió por primera vez en *The Dick Powell Theater* el 15 de enero de 1963, durante la temporada normal. Más tarde se repitió dos veces la primavera siguiente. Durante ese año, ocuparía un total de seis horas de *prime-time*, incluyendo las reposiciones veraniegas. Debido a su popularidad, Four Star empezó a considerar la posibilidad de convertirlo en una serie con Peckinpah como productor.

Esto podría haber sucedido de no haber sido porque el sucesor de Powell, Tom MacDermott, se mostró incapaz de repetir el éxito de Powell. Cuando Powell murió, Four Star tenía trece programas en horario de *prime-time* en las principales cadenas. Dos años más tarde, sólo tenía uno.

Peckinpah todavía recuerda lo cerca que estuvo "The Losers" de convertirse en una serie: «"The Losers" era un programa divertido. Nos habíamos asegurado a Keenan Wynn y a Lee Marvin para hacer una serie hasta que Tom McDermott dijo que no estaba dispuesto a pagar el caché de Lee».

De Four Star, Peckinpah fue a Walt Disney Productions como guionista y director. Allí empezó a trabajar en una adaptación de una novela llamada "Little Britches", de Ralph Moody. Contaba la historia de una familia que se muda al Oeste entre finales del siglo XIX y principios del XX, y tiene que luchar por sus tierras contra un ganadero que quiere que la sierra quede abierta. El guion de Peckinpah, titulado *The Boy and the Gunfighter*, variaba considerablemente del original. La falta de entendimiento con el productor asignado para el proyecto llevó a Peckinpah a intentarlo en otra parte.

A medida que terminaba el verano de 1963, el cuidado que Peckinpah había puesto en que *Duelo en la alta sierra* fuera una película que mostrase su valor como director empezó a dar resultados. Jerry Bresler, un productor cuya carrera había empezado en los años treinta y que contaba con dos Oscar por dos cortometrajes, había visto la película y le había gustado. Bresler, que era un productor independiente que tenía un acuerdo con Columbia Pictures, había comprado los derechos de un tratamiento escrito por un guionista llamado Harry Julian Fink, titulado "Mayor Dundee", que trataba sobre la persecución de apaches hasta México por parte de tropas de caballería formadas por soldados confederados y de la Unión, además de civiles. Se puso en contacto con Peckinpah para que la dirigiese y este aceptó.

El siguiente paso era escoger a los intérpretes. Jerry Bresler lo recordaba así: «Para ser justos, primero tengo que explicar cómo se hace el *casting* de una película de gran presupuesto. Durante el período en que estuvimos trabajando en *Mayor Dundee*, Columbia, como cualquier otra *major*, tenía directores de *casting*. Leían el guion y sugerían nombres para cada papel. El productor y el director hacían lo mismo. Entonces se celebraba una reunión y se hablaba de los nombres que habían salido.

»En el caso de *Mayor Dundee* fue diferente. Yo había trabajado con [Charlton] Heston [*Diamond Head*, 1962] y tenía una buena relación con él. Pensábamos que era la persona adecuada para el papel, así que le dimos el esbozo que había escrito Harry Julian Fink. A él le gustó y aceptó el papel, siempre que aprobase al director escogido. Yo sugerí el nombre de Richard Harris por *El ingenuo salvaje* [dirigida por Lindsay Anderson, 1963] y a James Hutton y a Michael Anderson, Jr. Sam estaba completamente de acuerdo. Él sugirió a Lee Marvin para el papel de Potts [el explorador de un solo brazo que aparece en la película], pero no pudo convencer a Marvin para que interpretase el papel. El agente de Marvin sugirió a James Coburn, y a los dos nos pareció adecuado para el papel. El estudio sugirió a Senta Berger, pensando en el tirón que tenía en el mercado extranjero. En mi opinión, teníamos un buen reparto, incluidos hasta los papeles más pequeños. Yo estaba completamente de acuerdo con todas las sugerencias que hizo Sam [en lo que respecta al *casting*].

»Volamos [Bresler y Peckinpah] hasta Rávena, en Italia, para encontrarnos con Richard Harris. Él tenía muchas ganas de conocernos antes de aceptar el papel. Cuando el estudio quiso darle el papel a otro para reducir costes, yo me opuse, y Sam estuvo orgulloso de mí... al menos entonces».

Ben Johnson, el magnífico actor cuya extensa carrera cinematográfica empezó con los westerns de caballería de John Ford y que ganó un Oscar por su papel como Sam el León en *La última película*, recordaba su primer encuentro con Peckinpah: «Conocí a Sam cuando me dio el papel en *Mayor Dundee*. Antes de hablar conmi-

go, acababa de despedir a uno o dos tipos delante de mí. Cuando terminó, le dije: 'No puedo trabajar para usted, señor Peckinpah'. Y él dijo: '¿Y por qué no?' Y yo dije: 'Verá, si me hiciera lo que le acaba de hacer a ese tipo, le pegaría un puñetazo en la cara, y entonces mi carrera estaría acabada. Y no estoy preparado para dejarlo'. Y él simplemente sonrió y dijo: 'Esa es precisamente la razón por la que quiero que trabajes para mí'. Así que, a partir de aquel día, nos llevamos muy bien». Además de Johnson, Peckinpah contó con Slim Pickens, Dub Taylor, R.G. Armstrong, Warren Oates y L.Q. Jones.

Mientras tanto, Fink había alargado su esbozo hasta tener un primer borrador que era demasiado largo. Bresler, que pensaba que con aquello no se podía trabajar, contrató al guionista Oscar Saul, quien, junto a Peckinpah, empezó a reescribir *Mayor Dundee*. Jim Silke, que acabaría trabajando en la película, lo recordaba así: «El tratamiento de Harry Fink era estupendo. Muy emocionante. Pero en él había cinco o seis historias diferentes, y el principal problema del guion es que no parecía centrarse nunca en ninguna de ellas».

Saul y Peckinpah, que se daban cuenta, reestructuraron el guion de manera que se centrase menos en la persecución de los apaches y más en el conflicto entre Dundee y Tyreen. Estos dos personajes debían ser el espejo el uno del otro; con un pasado idéntico, pero que reaccionaban de manera diametralmente opuesta a ese pasado. Los dos son hombres contradictorios: Tyreen es un rebelde, y sin embargo respeta firmemente un código de honor tradicional. Dundee se niega a traicionar su juramento de fidelidad a la Unión a pesar de haber nacido en el sur, y sin embargo incumple toda regla habida y por haber en su persecución de los apaches.

La resolución de este conflicto tendría lugar al final de la película. Después de haber acabado con el jefe Sierra Charriba y su banda de apaches, Dundee y Tyreen se enfrentan en un duelo de honor; precisamente aquello por lo que Dundee había condenado antes a Tyreen. Sin embargo, antes de que puedan desenfundar, se dan cuenta de que se acercan tropas francesas. Prometiendo terminar el duelo en Texas, dirigen a sus hombres hasta el Río Grande para enfrentarse a la caballería francesa en la otra orilla. En esta última batalla en el río, es la valentía de Tyreen la que salva los colores (de la bandera que él mismo condenaba) y cuyo encuentro con la muerte permite a Dundee y a los demás escapar. De esta manera, tanto Dundee como Tyreen aceptan de manera tácita la postura del otro: Dundee como el buen sureño, un hombre de honor personal, y Tyreen como el buen estadounidense, un hombre de honor patriótico.

A pesar de sus buenas intenciones y de todo el trabajo hecho, el guion de Saul y Peckinpah seguía sin terminar cuando empezó el rodaje. Charlton Heston, en "Dialogue on Film", relata: «Una lección que sin duda aprendí en *Mayor Dundee*, y que creo que Sam también aprendió, aunque quizás no se sienta muy cómodo

trabajando así, es que no hay que empezar el rodaje de una película sin tener el guion terminado. Sam es, por supuesto, un guionista de gran talento y se responsabilizó de terminar el guion mientras dirigía la película. Basándome en mi experiencia en México, diría que hacer eso es imposible».

Efectivamente, la reescritura hizo que se retrasara el comienzo del rodaje de *Mayor Dundee*, que inicialmente había sido programado para el 28 de octubre de 1963. Como resultado, una segunda producción de Bresler, titulada *Mil caras tiene el amor*, entró también en la fase de preproducción. Se rodaría en Acapulco, y estaría protagonizada por Lana Turner, Cliff Robertson y Hugh O'Brian. Debido a los retrasos, Bresler tuvo que producir las dos películas de manera simultánea, a principios del nuevo año.

Mientras tanto, sin embargo, Bresler y Peckinpah tuvieron el primero de muchos desacuerdos. Bresler recordaba: «Antes de buscar las localizaciones [para *Mayor Dundee*], yo tuve que someterme a una intervención quirúrgica. Para ahorrar tiempo, mandé a Sam con un director de arte para elegir las localizaciones. En mi opinión fue una decisión desafortunada, porque Sam no tuvo en cuenta ni los costes ni la logística. Escogió una localización que estaba a unos 160 kilómetros de la otra localización más cercana, pero en esa sólo podía rodar una escena de paso [las tropas de caballería cabalgando frente a la cámara]. Aquello significaba trasladar a hombres y a cien caballos, más el equipo, a una gran distancia para un solo plano, y yo me negué a aprobarlo. Aquel fue nuestro primer desacuerdo importante».

Teniendo en cuenta el éxito que habían tenido juntos en *Duelo en la alta sierra*, Peckinpah había pedido que el director de fotografía Lucien Ballard fuera contratado para la película. Ballard lo recordaba así: «Sam había vivido en mi casa varios meses antes de empezar con *Mayor Dundee*, y antes de irse me dijo que me conseguiría un trabajo en la película. La verdad es que siempre me ha gustado trabajar con Sam, porque es una persona de gran talento, así que esperé a tener noticias suyas. Pues bien, finalmente me llamaron de Columbia y me dijeron que tenían una película para mí, y yo pensé que sería *Mayor Dundee*. Hasta que llegué allí no me enteré de que era otra cosa completamente diferente, y yo me negué. Pues bien, finalmente, un par de semanas más tarde, tuve noticias de Sam, que había estado en México buscando localizaciones. Así que le pregunté qué había pasado, y él me dijo que tenía a otro operador de cámara en la película ¡y que no podía poner en peligro la carrera de aquel tipo por mí! Me enfadé de veras, teniendo en cuenta todo el tiempo que había estado esperando a tener noticias suyas, por no hablar de que lo había tenido en mi casa como invitado. Pero claro, hemos hecho otras películas desde entonces, y he aprendido a esperarme cualquier cosa de Sam. Es muy fuerte y siempre se impone ante los demás. Sin embargo, no se impone ante mí, porque siempre le he dicho exactamente lo que pensaba». El director de fotografía en *Ma-*

yor Dundee fue Sam Leavitt, con quien Bresler había trabajado en *Diamond Head*. Todo largometraje necesita un equipo de producción capaz de funcionar bien en conjunto, tanto en la preparación como en la realización de los planos de la película. Los equipos de cámara e iluminación, y los departamentos de efectos especiales, vestuario y maquillaje forman parte del mismo esfuerzo. *Mayor Dundee* iba a ser rodada casi enteramente fuera de los estudios. Por lo tanto, todo el material que hubiera que traer desde éstos una vez iniciado el rodaje supondría un costoso retraso. Sin embargo, los estudios Columbia eran uno de los más importantes en todo el país, y habían producido muchas películas similares. Por lo tanto, y como siempre, cada departamento llevaría consigo todo lo que fueran a necesitar, y cualquier necesidad inesperada se improvisaría como fuera. Como esta política era algo que ni siquiera los directores conocidos se atrevían a cuestionar, los jefes de los distintos departamentos de Columbia no tenían ninguna razón para sospechar que Peckinpah plantearía ninguna clase de problemas en su tercera película. Partiendo de este error, se acordó producir la película en colaboración con los estudios mexicanos Churubusco, el complejo cinematográfico dependiente del Estado con base en México D.F. El acuerdo permitía que el socio mexicano de Columbia se encargase de al menos una parte de los preparativos.

Un buen ejemplo de lo que estaba pasando fue la crisis que sufrió el departamento de vestuario. El jefe de este departamento era Tom Dawson, un veterano con veinticinco años en Columbia a sus espaldas, y bajo cuya dirección se había proporcionado el vestuario de producciones tales como *De aquí a la eternidad*, *Los cañones de Navarone*, *West Side Story* y *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú*.

De todas formas, el vestuario que se estaba diseñando para *Mayor Dundee* no era lo que Peckinpah tenía en mente. Insistió en que Dawson llamase a Jim Silke, que por aquel entonces estaba en trámites de abandonar su puesto como director de Capitol Records. Silke recordaba: «Llegué allí y estuve hablando con Dawson, y le dije que podría hacer algunos bocetos del vestuario si me daban la oportunidad de leer el guion un par de veces, y si él se aseguraba de conseguirme un par de horas con el director. Lo cierto es que Sam era mi amigo y no el suyo, pero quería hacerle ver que tenía la intención de hacer un buen trabajo.

»Así que Sam y yo estuvimos hablando un par de horas sobre los personajes y cómo el vestuario debería reflejar ciertos cambios en ellos a medida que avanzaba la película. Entonces hice uno (el del personaje de Richard Harris, Tyreen), lo hice de prisionero; después cuando se pone el uniforme, mitad de la Unión, mitad confederado, y después cuando se deteriora como un animal. Les encantó. Así que hice todos los personajes principales. Ilustraciones para todos ellos. Con la misma clase de cambios progresivos. Entonces pasamos a confeccionar los trajes de cada uno de los protagonistas».

Esta tarea se la encargaron a los sastres del estudio. Después de que se hicieran los trajes de los protagonistas siguiendo las ilustraciones de Silke, los envejecieron para darles el aspecto y la textura de haber sido usados durante un tiempo. De ello se encargó el hijo de 26 años de Tom Dawson, Gordon, un encargado de vestuario de clase 4 (siendo la clase 1 el equivalente de un maestro artesano). Cada uno de los protagonistas tenía seis trajes iguales, lo que significaba que todo lo que le hicieran a uno se lo tenían que hacer a los demás. Era un trabajo costoso y que llevaba su tiempo. A finales de 1964, Gordon Dawson terminó su labor, empaquetó los trajes en sus cajas y los mandó a México D.F., donde, en Churubusco, se estaba produciendo masivamente el resto del vestuario de la manera más económicamente posible. Nadie sospechaba ni remotamente que el departamento de vestuario de esta película pudiera tener ningún problema. El rodaje de las escenas principales de *Mayor Dundee* empezó el 6 de febrero de 1964 en Durango, México. Tan sólo tres días antes había comenzado a rodarse en Acapulco la otra producción de Bresler, *Mil caras tiene el amor*. Bresler repartía su tiempo entre ambas. El problema más importante con *Mayor Dundee* era el vestuario.

Llamaron una vez más a Silke, al que ya habían llevado a México una vez para hacer bocetos de las escenas para la película, para que ayudase tanto con el vestuario como con el atrezzo. «El problema que tuve fue reconstruir el vestuario para los extras mexicanos», afirmaba Silke. «El tipo que estaba a cargo de todo era bueno (o al menos yo pensaba que lo era), pero no era una persona muy trabajadora. Hay que darse cuenta de que en Hollywood había gente que fue muy buena en una época concreta, pero que había alcanzado una posición de poder y ya no tenían que volver a esforzarse. Así que, literalmente, acabé corriendo por Durango, comprándole a la gente la ropa que llevaba puesta, ropa usada que pareciera auténtica, no como la que habían confeccionado en Churubusco. ¡El problema era conseguir una segunda o una tercera réplica de esa misma ropa!»

Gordon Dawson, que actualmente es un guionista y productor (entre sus colaboraciones con Peckinpah se cuenta *Quiero la cabeza de Alfredo García*), recordaba el caos: «Yo trabajaba en otra película cuando de repente me llamaron: 'Tienes que venir a México mañana por la mañana. Recoge tu pasaporte dentro de cuatro horas, y pásate por el despacho para coger parte del material que necesitamos para la producción de *Mayor Dundee*'. Apenas tuve tiempo de hacer las maletas, despedirme de mi mujer y recoger todo lo que tenía que llevar a México. A la mañana siguiente estaba en el primer vuelo que pudieron encontrar a México D. F., y de allí tenía que ir a Durango. En cuanto llegué al aeropuerto de Durango, me encontré a mi padre, que se iba de allí, y después directamente con Peckinpah, que estaba acojonado porque el departamento de vestuario tenía serios problemas y nadie parecía poder sacar aquello adelante.

»En principio, mi cometido era ayudar a otro encargado de vestuario llamado Eric Seeley, que se había puesto al mando después de que Peckinpah hubiera echado a algunas personas del departamento. Todo el mundo tenía miedo de Sam, porque era una persona que te decía directamente lo que le gustaba y lo que no le gustaba. Pues bien, Eric y yo nos pusimos manos a la obra y empezamos a enseñar a los encargados de vestuario mexicanos cómo confeccionar los trajes y darles aspecto de usados. ¡Dios mío, aquella producción era una locura! Había lanceros franceses, zuavos, uniformes de caballería estadounidense... por no hablar de los indios y los civiles. A excepción de los uniformes de los protagonistas, que habíamos confeccionado en Estados Unidos, todo lo demás lo estaban haciendo en México con nylon, y después lo colgaban de una pared y lo rociaban con aerosol para añadir manchas de pintura negras y marrones y darle textura. No tenían ni punto de comparación con los uniformes que habíamos confeccionado nosotros. Eran de tela, y después les quitábamos la lanilla con un lanzallamas y les aplicábamos papel de lija. Parecían dos ejércitos diferentes. Lo peor de todo era, claro, que no podíamos hacer nada con aquellos uniformes mexicanos, porque si usas un lanzallamas con un material sintético, ¡se quema! Así que tuvimos que empezar de cero.

»Además de eso, había una escena en movimiento en la que un grupo de soldados tiene al principio una pinta razonablemente limpia, pero al final acaban completamente harapientos. Eso sí que es un trabajo al detalle. Necesitas el mismo uniforme en distintas fases del proceso, y necesitas duplicados, a veces hasta seis, para poder rodar una escena en la que disparan a alguien y poder hacer nuevas tomas. Así que al final, necesitas percheros de seis metros para cada actor protagonista, porque no se rueda necesariamente de manera secuencial, y por lo tanto no puedes ir simplemente transformando cada grupo de trajes a medida que avanzas. Además de eso, por el camino algún personaje añade un toque mexicano. Más tarde, otro pierde el gorro y lo cambia por otro. Todo eso tenía que estar controlado. Era muy complicado, pero para mí fue un momento muy importante, porque dependía de mí mismo. Al encargarme de las labores de vestuario en *Mayor Dundee*, prácticamente salvé el puesto de trabajo de mi padre. Después de pasar unas tres semanas trabajando en la película, empezamos a conseguir que las cosas funcionasen, y al menos ya no teníamos muchos más problemas que cualquier otro departamento».

Durante este período, la relación de Jerry Bresler con Peckinpah siguió deteriorándose. «El incidente que prácticamente terminó con nuestra relación», recordaba Bresler, «...tuvo lugar después de dos semanas de rodaje. Empecé a preocuparme por varias cosas: la subida de los costes por los retrasos, la relación entre los personajes de Dundee y Tyreen y el ritmo. Me reuní con Sam y estuve hablando con él al final de un día de rodaje. Le hablé de mis preocupaciones: sus escenas eran demasiado largas; aquello supondría aumentar los costes y el tiempo. Me parecía

obvio que, con lo que estaba rodando, le iba a salir una película de más de cuatro horas, y eso sería un desastre. La película perdería mucha calidad en el montaje, y la pérdida económica sería enorme. La reunión terminó con un ultimátum por mi parte: si no accedía a cambiar su método de trabajo, me vería obligado a recomendar un cambio de director. A partir de entonces no volvimos a estar de acuerdo en nada».

Por aquel entonces, Silke se encontró en una posición algo extraña: «La segunda semana empezaron a rodar la secuencia de la fiesta, que según Columbia o Bresler se salía del presupuesto, y fue entonces cuando aprendí de qué iba realmente el negocio de hacer películas. Jerry Bresler vino a verme y me suplicó que le metiera prisa a Sam, y eso me sorprendió bastante. Yo era un chaval que no tenía ni idea de cómo funcionaba este negocio. Lo único sobre lo que sabía algo era el Oeste, y por eso podía encargarme del vestuario y del atrezzo. Y de repente me encuentro a aquel tipo, que es el productor de la película, suplicándome a mí, un simple *turista*, que le ayude. Creo que me reí a carcajadas. Jerry Bresler nunca me lo perdonó».

Como *Mayor Dundee* era una producción estadounidense que se estaba rodando en México, Columbia se veía obligada a contratar a un número importante de gente de la industria cinematográfica mexicana. Entre ellos se encontraba el conocido director mexicano Emilio Fernández, que debía ser el codirector de Peckinpah. Había alcanzado el reconocimiento internacional en 1945 gracias a *María Candelaria*, y había ganado dos Grandes Premios en Cannes al año siguiente con *La perla*, basada en la novela de John Steinbeck. Cuando John Ford estuvo en México en 1947 para rodar *El fugitivo* con Henry Fonda y Dolores del Río, Fernández fue el productor asociado. Él todavía habla de Ford como «mi compadre». En *Mayor Dundee*, Fernández y Peckinpah entablaron una amistad que ha ido creciendo con los años. El apoyo de Fernández fue una gran ayuda para Peckinpah a la hora de completar la película.

Igualmente, el reparto debía contar con algunos actores y actrices mexicanas. El papel de la protagonista femenina le había sido adjudicado a Senta Berger. Sin embargo, los dos papeles secundarios femeninos habían ido a parar a actrices mexicanas. El papel de la prostituta con la que Dundee vive mientras retoman Durango fue para la actriz Aurora Clavel. Para el papel de Linda, la chica mexicana de la que se enamora el ladrón Ryan, Peckinpah había pensado en una actriz que se veía con el director estadounidense Budd Boetticher, que por aquel entonces estaba en México rodando su extenso proyecto *Arruza*.

Peckinpah recordaba: «Bud vino a verme y dijo: '¡No va a trabajar para tí!' Y yo tuve que encontrar a otra actriz mexicana para el papel. Me enseñaron una foto de una joven actriz y bailarina de flamenco mexicana llamada Begoña Palacios. Era preciosa, y estuve viendo una película que había hecho en México, y pensé que era

muy buena. Así que le di el papel y luego me casé con ella. No una, sino tres veces [dos por lo civil, y una por la iglesia]. Así que, siempre que veo a Bud, le digo: '¡Macho, tú sí que sabes cómo joder a un tío!'» Begoña Palacios fue la segunda, tercera y cuarta mujer de Peckinpah.

Después de un mes de rodaje en Durango, la compañía se trasladó a los estudios Churubusco para rodar en interiores durante tres días. Mientras tanto, los veinticinco dobles de acción de la película viajaron hasta Cuautla, donde prepararon un campamento en el que trabajar en las escenas arriesgadas que iban a rodarse próximamente. Habían contratado a los especialistas (todos jinetes) para llevar a cabo las cerca de 300 acciones arriesgadas que se necesitaban para la película, y para interpretar al grueso de los combatientes liderados por Dundee.

Cuando los miembros del equipo y el reparto de Mayor Dundee se bajaron del avión en el aeropuerto de México D.F., lo primero que vieron fue una enorme pancarta frente a ellos: «La producción de Jerry Bresler *Mil caras tiene el amor* saluda a la producción de Jerry Bresler *Mayor Dundee*». Después de las dificultades de Durango (*Mil caras tiene el amor* se había rodado en Acapulco), aquel letrero ayudaba bien poco a arreglar las crecientes diferencias entre Peckinpah y Bresler. En cuanto a la opinión que tenían el equipo y el reparto sobre Bresler, ayudó aún menos.

A medida que las diferencias entre Peckinpah y Bresler iban pronunciándose, Bresler informó a Columbia Pictures. Bresler recordaba: «Columbia tenía una actitud extraña [respecto a Peckinpah] por diversas razones. Como yo era un productor independiente, una vez escogido el director, ambas partes teníamos que estar de acuerdo para cambiarlo por uno nuevo. A la gente de Columbia le habían gustado bastante las tomas escogidas que habían visto de lo que se llevaba rodado. Pero esto fue una trampa... en la que cayeron. Es muy importante ver las escenas sueltas como parte de un todo y no como una escena sola. Aquello les pareció tan interesante, que uno de los ejecutivos empezó a hablar de estrenar la película en 70mm. Pero a medida que los costes empezaron a crecer y la duración estimada empezó a aumentar, ellos empezaron a preocuparse. Yo ya les había hablado de mis reuniones con Sam Peckinpah, y la deuda que pensaba que tenía con Chuck Heston, con quien había hablado de ello. Resumiendo: Sam llamó a su agente para pedirle apoyo; el agente llamó a Columbia, y el agente [junto] con Arthur Kramer, un ejecutivo de Columbia, visitaron el rodaje. Esperaban poder arreglar el problema de manera amistosa. El agente de Sam le contó a todo el mundo lo impresionados que estaban en el estudio con la película, así que para lo único que sirvió la visita fue para que Sam adoptase una actitud aún más desafiante».

Desde México D.F., la compañía de producción de Mayor Dundee viajó al sur, hasta Tequesquitengo, Tehuixtla y Cuautla (una extensa caravana de coches, roulottes y camiones en los que viajaban el reparto, el equipo, animales y el material).

A partir de ese momento, y hasta que volvieran a México D.F., estarían a prueba. Algunos lo llamaron «el purgatorio de Peckinpah». Otros fueron menos civilizados. No todos sobrevivieron.

En su entrevista para "Dialogue on Film", Charlton Heston seguía contando: «[Sam Peckinpah] despidió, durante el rodaje, a unos quince miembros del equipo, a algunos más de una vez, y llegó a estar, en el sentido médico y paranoico de la palabra, convencido de que estaba rodeado por conspiradores y amotinados. Hasta cierto punto esto tenía su explicación, porque sí es cierto que estaba rodeado de cierta conspiración y amotinamiento; principalmente provenientes de Gower Street, que es donde están las oficinas de Columbia Studios. Finalmente, empezaron a llegar delegaciones de hombres vestidos con trajes italianos de seda y con maletines negros, que se abrían camino por aquellos parajes mexicanos hasta donde se encontraba nuestra sudorosa tropa de soldados a caballo, abrasados por el sol. Aquello llegó a ser especialmente duro, porque aquellos tipos de los trajes impecables venían, decían '¡Hola!', y comían con nosotros y nos explicaban cualquiera que fuera el problema que habían venido a resolver. Entonces se volvían al motel y se echaban una buena siesta en una habitación con aire acondicionado, en el que esperaban a que tú fueras a verlos jadeando a las 19,30, después de haber conducido sesenta kilómetros a través del desierto desde el lugar de rodaje. Llegabas al bar y allí estaban ellos esperando, y te decían: 'Bueno, ¿qué pasa con tal escena?' Ibas a ver los copiones y allí seguían ellos; volvías a la una de la madrugada, después de haber tomado una copa, de hecho varias copas, y si tenías suerte, un bocadillo. Todavía llevabas puesto el traje de la película, claro, y en el caso de Sam, los mismos vaqueros que llevó durante todo el rodaje. La charla seguía y seguía y al final decías: 'Mirad, chicos, mañana nos tenemos que levantar a las seis'. Aquello podía durar días y días».

Desde el otro bando, Bresler recordaba: «Sam empezó a meterse con el equipo. Quería que despidiera a algunos de ellos. Yo me negué en redondo. Tuvo algunas discusiones bastante duras con el *script*, que era uno de los mejores, porque cuestionó su criterio en un plano. Quería que yo lo despidiese, pero yo me volví a negar. Finalmente, [el *script*] pasó a la segunda unidad y conseguimos a otro para Sam (escogido por él), pero [Sam] tampoco estaba contento con él».

Peckinpah lo niega: «¡El *script* no era 'uno de los mejores'"! Era un inútil desde el primer momento, y se negó a meterse en el río con el resto del equipo y los actores porque no quería mojarse los pantalones. Yo quedé muy satisfecho con el tipo que lo reemplazó, y he vuelto a trabajar con él muchas veces. Se llama Frank Kowalski».

«Los costes siguieron aumentando, y mis predicciones parecían tan evidentes que el presidente de Columbia Pictures me llamó por teléfono», contaba Bresler. «Estaba muy preocupado. Mandaron a otro encargado de producción ejecutiva al roda-

je, un tipo muy íntegro, muy bien preparado y con gran conocimiento de su trabajo. Después de unos días se sintió tan frustrado que tuvo que marcharse.»

«Ben Hirsch [el encargado de producción ejecutiva], se quedó a petición mía», cuenta Peckinpah. «Y gracias a Dios que fue así, porque no era fácil lidiar con la estupidez y el egocentrismo [de aquella película].»

Peckinpah, que sacaba lo mejor de sí mismo en conflictos como este, sacó adelante la producción. Heston continuaba su relato en "Dialogue on Film". «En aquella película tuve con Sam la relación más estrecha que he tenido jamás con un director. Durante los tres meses que estuvimos allí parecíamos un matrimonio... salíamos juntos por la noche, bebíamos brandy mexicano barato y hablábamos; nos contábamos lo insoportables que eran Ellos. Escribe "Ellos", con "E" mayúscula.

»Aprendí mucho sobre el personaje en aquellas charlas. Creo que en aquellos momentos, Sam me dirigía igual que lo hacía en el rodaje, quizás de manera inconsciente, no sé... Hasta cierto punto, Sam me convirtió en el mayor Dundee bebiendo cerveza y brandy en aquellos bares. Esta es la clase de afirmación mística que suelo evitar, y por supuesto no lo digo de manera literal. Aunque Sam es un hombre muy inteligente, un hombre comunicativo, no comunicaba aquellas cosas de manera específica, ciertamente no de manera consciente... Aquella experiencia en México, todo el día vestido con el uniforme de caballería de la Unión, sentado sobre un caballo gran parte del día y pasando las noches en sucias cantinas mexicanas, influyó bastante».

El actor James Coburn, que ha participado en varios westerns, incluidos *Los siete magníficos*, y en cuya carrera se cuentan títulos tan variados como *Demasiados secretos para un hombre solo* o el personaje de Pat Garrett en *Pat Garrett y Billy the Kid*, de Peckinpah, recordaba: «Yo siempre intentaba que Sam expresase de forma razonable lo que quería de mi personaje Sam Potts. La verdad es que *Mayor Dundee* fue una de las películas más traumáticas en las que he trabajado en lo que respecta a los problemas de producción. Verás, cuando terminamos la película, los que llegamos hasta el final dijimos: '¡Uf, lo he conseguido!', porque había sido un infierno.

»En fin, Sam siempre se pasaba por mi roulotte una vez al día, porque yo tenía un buen cagadero [en aquel momento, los de Columbia no le habrían dado a Sam ni el papel, por no hablar de un cagadero], y tenía la oportunidad de hablar con él a solas cinco o diez minutos al día, a gritos, por la puerta del baño. Y yo le decía todo el rato: 'Sam, ¿qué estoy haciendo? ¿Por qué cojones hago tal cosa?' Y él decía: '¡No lo sé, imbécil, no lo sé!' Y yo decía: 'Bueno, pero ¿qué hace él? ¿Qué hago yo? Dime que es lo que hago...' Y él decía: 'Más seco, más seco... No le importa una mierda'. Así que se trataba de un personaje seco, al que nada le importaba una mierda. Y eso, por simple que pueda parecer, me servía más que tres días de expli-

caciones racionales sobre actitudes emocionales. Era simple y directo, y yo no lo comprendía, pero funcionaba dentro de mí. Era una impresión. En vez de una retahíla, me daba una impresión, y eso funcionaba mil veces mejor.

»Así que le pregunté: "Sam, ¿qué tiene el personaje de Dundee para que quieras rodar esta película?" Sabía que obtendría una respuesta para eso. Y Sam dijo: 'Que sigue adelante. Es decir, a pesar de toda la mierda, de todas las mentiras, de todas las borracheras y de la mierda que tiene que soportar, ¡el mayor Dundee sigue adelante!' Me pareció genial, porque de pronto comprendí el guion tal y como lo veía Sam. A pesar de todo, Dundee tenía que continuar. Y a partir de ese momento, aunque la película seguía siendo un infierno, al menos entendía por qué yo estaba dispuesto a pasar por aquello».

Mientras la guerra que rodeaba a *Mayor Dundee* empeoraba, se hacía sentir otra guerra que Sam había luchado y ganado. *Duelo en la alta sierra* había sido designada candidata al Premio a la Mejor Película Extranjera en el Festival de Cine de México D.F. Armstrong, que interpreta al predicador Dahlstrom en Mayor Dundee, que cuando va a caballo lleva siempre una Biblia y una escopeta en una mano, todavía recuerda lo que pasó: «Cuando llegó el festival de cine, nosotros seguíamos en el rodaje, y Sam pidió una limusina para él, L.Q. Jones, Warren Oates, John Davis Chandler y para mí para ir a México D.F., a la ceremonia de entrega de premios. Cuando llegamos, nos llevaron al Hotel Barmer, en el que Sam había pedido habitaciones y esmóquines para todos nosotros. Después fuimos a la ceremonia y, demonios, *Duelo en la alta sierra* ganó. Y Sam no quería aceptar el premio hasta que no subiéramos todos allí arriba junto a él para presentarlo. Pero es que Sam es así. Estaba deseando compartir aquel momento de gloria con todos los que habíamos contribuido a ello».

Peckinpah difícilmente podrá olvidar lo que pasó después de aquella excursión: «Después de ganar el Oscar mexicano por *Duelo en la alta sierra*, nos pusimos más borrachos que una cuba, y nos montamos en el coche con un par de botellas, ordenando que nos llevasen al rodaje. La vuelta ya fue otra cosa. Arrancamos las ventanas a patadas. Y cuando llegamos, yo estaba dormido, todavía con medio esmoquin puesto. Había hecho que me lo hicieran a medida para la ocasión, y cuando llegamos a México D.F. y me lo probé, era unas cuatro tallas más pequeño. Las mangas me llegaban por aquí... ¡no me podía poner los pantalones! Así que desgarré aquel maldito traje y le dije al sastre que se lo metiera por el culo. Entonces alquilé una chaqueta y fui a la ceremonia con botas de cowboy y un par de vaqueros. Fue la leche».

Para Peckinpah, aquella experiencia fue un alivio emocional de la presión que había ido acumulando durante los últimos meses, y al mismo tiempo sirvió para asegurarse de que todos aquellos problemas no iban a ser en vano. Se sintió con fuer-

zas renovadas para atacar *Mayor Dundee*. Durante el rodaje, Peckinpah había añadido pequeños toques realistas siempre que fuera posible. Por ejemplo, las prostitutas que Dundee se encuentra en una de sus borracheras eran de verdad. Igualmente, cuando llegaron a la parte del guion en la que Dundee y sus hombres sufren una emboscada de los apaches junto al río, Peckinpah contrató a un pequeño grupo de auténticos indios yaqui para hacer de extras.

Para montar la escena de la emboscada, había que construir una plataforma de tres metros en mitad del río para colocar las cámaras, además de otras dos en cada orilla. El río era rojo y tibio, con sólo medio metro de profundidad en su parte más profunda. Las pulgas atacaban en escuadrones desde ambas orillas. Peckinpah y los yaquis eran los únicos a los que no parecía importarles.

Como en cualquier secuencia de acción, esta batalla en el río suponía un riesgo considerable. Whitey Hughes, un veterano especialista que ha participado en la mayoría de las películas de Peckinpah, recordaba: «Éramos un grupo de estadounidenses a caballo, llevando a unos indios (yaquis de verdad), para que fueran por el camino correcto y respetaran las indicaciones y eso. Para ellos aquello era muy divertido, y no tenían ni puta idea de cómo manejar aquellos rifles que blandían tan alegremente. Teníamos que bajar por el río hasta un punto concreto detrás de la cámara, entonces teníamos que parar y volver delante de esta. Pues bien, cuando paramos, uno de aquellos cabrones tenía el rifle amartillado, y se chocó con el bueno de Bobby Harron, el especialista que estaba más cerca de mí, por la espalda, y la reacción del indio fue bajar el percutor. Le hizo a Bobby un agujero en la espalda del tamaño de una moneda de veinticinco centavos, y eso que era un cartucho de fogueo. Pero claro, seguía siendo un cartucho, y tenía que salir por alguna parte.

»En fin, le vendaron la herida allí mismo, y mandaron a Bobby a Estados Unidos para que se recuperase. Pero el estúpido hijo de puta del médico lo había tratado como si fuera simplemente una herida superficial, y le había cosido de tal manera que en tres meses toda la mierda que tenía dentro se había gangrenado por dentro, y tuvieron que volver a abrirlo. Fue algo bastante desagradable. Creo que, desde entonces, Sam no volvió a fiarse de los médicos mexicanos. Lo que pasó con Bobby le molestó bastante. Sam te pide que hagas muchas cosas, pero se preocupa por la gente que trabaja para él mucho más que cualquier otro director que yo conozca».

Por aquel entonces, Jerry Bresler había decidido recurrir a otra táctica para acelerar el rodaje de la película. «Propuse que hablásemos de poner una segunda unidad para rodar todas las persecuciones y secuencias de batallas», recordaba, «para que Sam Peckinpah rodase después los planos en que aparecían los protagonistas. Lo hablamos con Sam, que no estaba de acuerdo. No teníamos otra posibilidad. Cliff Lyons, un gran ex-especialista, con mucha experiencia y sabiduría, se puso a cargo de la segunda unidad. Sam se opuso a Lyons desde el principio, lo que no fue

una gran ayuda. En aquel momento, la película había sobrepasado ya el millón de dólares por encima del presupuesto. La segunda unidad era nuestra única salvación para evitar una debacle financiera».

Heston también recuerda bastante bien los últimos días de rodaje: «Al final relevaron a Peckinpah de sus responsabilidades, o estuvieron a punto de hacerlo. Cuando me enteré de aquello, hice uso de mi posición como actor, que es algo que odio hacer, y les dije que no me parecía buena idea. Él era el director. Hay que recordar que, por aquel entonces, Sam no tenía la formidable reputación que obtuvo después de *Grupo salvaje*. *Mayor Dundee* era su segunda película y era un tipo muy vulnerable. Creo que por aquel entonces nos habíamos pasado en unos 600.000 dólares y unas dos semanas. No me gustó lo que hice pero creo que tuve que hacerlo. Les dije eso a los del estudio y añadí: 'Creo que debería ofrecer mi salario'. Era el salario que tenía en mi antiguo contrato, pero era lo que me llevaba.

»Me dijeron: 'Oh, no, Chuck, vaya, eso es ridículo, no hagas eso. Está muy bien por tu parte, pero no serviría para nada'. Yo dije: 'Está bien, sólo quería decir lo que pienso'. Me sentía bastante bien conmigo mismo, y llamé a mi agente para contárselo. Me dijo: 'Eres un puto estúpido. ¡Lo van a aceptar!' Yo dije: 'No, no, están encantados, pero han dicho que no; se han dado cuenta de que no estaba contento con la situación'. Él dijo: 'Ha sido una idea horrorosa, Chuck'. Yo dije: 'No, Herman, estás equivocado. No, no lo van a aceptar. Me lo han dicho'. Y dos días después me llamó y me dijo: 'Chuck, han cambiado de opinión'. Por eso, entre otras interesantes experiencias en *Mayor Dundee*, se cuenta el haber hecho la película gratis».

Este es el relato que apareció en "Dialogue on Film". Algunos años más tarde, Heston, en una carta, intentó explicar las razones de su comportamiento: «Apoyaba a Sam en su disputa con Jerry Bresler por dos razones. La primera era que él era el director, y yo creo que hay que apoyar la autoridad del director, aunque sólo sea porque el suyo es el principal (aunque no el único) concepto creativo que da forma a la película. En segundo lugar, aunque el señor Bresler es, en mi opinión, un productor eficiente, su criterio creativo es inferior al de Peckinpah...

»No recuerdo qué fue lo que originó el conflicto entre Bresler y Peckinpah, y no creo que sea importante saberlo. Sus personalidades son radicalmente diferentes, y es muy difícil que dos personas así puedan trabajar en armonía. Sam es una persona muy difícil de tratar, muy arisco, y hay que estar muy seguro de uno mismo para poder llevarse bien con él. Alguien dijo una vez que 'hasta los paranoicos tienen enemigos". Conociendo a Sam, yo lo cambiaría por "*especialmente* los paranoicos'.

»Por supuesto, Sam no es un paranoico en términos clínicos, pero es bastante suspicaz, y busca enemigos en todas partes. Por supuesto, encuentra bastantes. Pero también es, al mismo tiempo, un hombre muy creativo y de gran talento. Toda-

vía no ha quedado claro qué es lo que tarda menos en hacer; conseguir que una película tenga éxito comercial o enfrentarse con aquellos que le proporcionan el dinero para hacerla. Ambas cosas se le dan bastante bien». El salario que Heston devolvió a Columbia consistía en 200.000 dólares.

A mediados de abril, después de haber viajado desde Cuautla hasta Vistahermosa, el rodaje de *Mayor Dundee* estaba a punto de terminar, con la escena de la carga final contra los lanceros franceses en el río Balsas, cerca de Chilpancingo. A esas alturas, Bresler estaba ya tan enfurecido que amenazó con incluir a Sam en la lista negra de todos los estudios importantes de la ciudad. L.Q. Jones recordaba: «Hay que intentar evitar enfadar a un tipo así, porque cuando traspasas su coraza de tranquilidad, en el fondo son bastante volubles. Sam acabó traspasando la coraza de Bresler, y estuvo a punto de costarle su maldita carrera».

De todas formas, la secuencia de la batalla final pudo ser filmada. «Cuando rodamos aquella batalla final en el río», relataba R. G. Armstrong, «Sam llevaba ya tres malditos meses. Todos habíamos perdido peso, nos habíamos vuelto más duros, y parecíamos los Jinetes del Apocalipsis. ¡En realidad creo que Sam lo había planeado así!» Y así había sido.

Cuando la compañía regresó a México D.F., sólo quedaban por rodar las últimas escenas de interiores en Churubusco y la masacre en el rancho Rostes, que habían construido en LaMarquesa, a unos cuarenta kilómetros al suroeste de México D.F. En vez de encargarle la secuencia inicial a la segunda unidad, Peckinpah insistió en doblar su horario de trabajo. «Rodaba durante todo el día en Churubusco», recordaba, «y después me metía en un coche y me llevaban hasta LaMarquesa para rodar durante toda la noche. Entonces volvía a meterme en aquel coche y me llevaban de vuelta a Churubusco para rodar las escenas del día siguiente. Sólo podía dormir en el coche. Pasé cinco días y cuatro noches así, con dos equipos diferentes, y aquello casi acaba conmigo».

Los últimos días los pasaron rodando la secuencia de después de la masacre, en la que Dundee y la compañía «C» cabalgan hasta el rancho Rostes, todavía en llamas. Fue así como, después de setenta y cuatro días de rodaje, una cifra que incluía jornadas enteras perdidas por el mal tiempo y por los viajes entre localizaciones, el rodaje de *Mayor Dundee* terminó por fin. Tres semanas más tarde, después de descansar y de haberse tomado unas breves vacaciones, y habiéndose casado recientemente con Begoña Palacios, Peckinpah llegó a las instalaciones de Columbia para supervisar el montaje de la película.

Como era de esperar, el montaje de *Mayor Dundee* ha provocado una gran confusión y ha suscitado muchas conjeturas con el paso del tiempo. Peckinpah dice que la película que él montó duraba dos horas y treinta y cuatro minutos cuando él abandonó el proyecto. La duración de la copia original del estreno era de dos horas

y catorce minutos. Dependiendo de las diferentes versiones conocidas desde su estreno, la duración de la película podría haber llegado hasta las tres horas. Lamentablemente, Peckinpah no se quedó con una copia de la película tal y como él la dejó (algo que desde entonces ha aprendido a hacer).

Jerry Bresler hizo el siguiente comentario sobre el montaje de *Mayor Dundee*: «La película acabó costando un millón de dólares más de lo que estaba presupuestado, y duraba cuatro horas y treinta y seis minutos y medio en el primer montaje. [Como aclaración, cabe decir que el 'primer montaje' o 'montaje básico' de una película es siempre mucho más largo que el montaje definitivo o 'final'. No es nada raro que el primer montaje dure dos veces más que el montaje final. Por lo tanto, da la impresión de que lo que Bresler está haciendo aquí es exagerar para conseguir un efecto determinado]. Creo que, haciendo un cálculo razonable, el material que quedó fuera en el montaje debió de haber costado más de 500.000 dólares en producción. No recuerdo cuántos [cortes hubo], pero no sé si Sam estuvo presente, excepto en el último montaje, en el que lo único que hizo fue comprobar los cortes que habíamos hecho previamente.

»Montar una película de cuatro horas significa perder segmentos importantes. Creo que nuestro criterio fue bastante razonable. El montador de la película, Bill Lyon, ahora fallecido [en realidad, en los créditos de la película aparecen tres montadores: Lyon, Don Starling y Howard Kunin], había ganado varios Oscar por su trabajo, y había trabajado incansablemente para sacar lo mejor de la película. Cuando me fui de Columbia para ir a Inglaterra, teníamos una película bastante buena, teniendo en cuenta todos los problemas. Cuando estaba en Bangkok, me llamó Arthur Kramer para decirme que los de Columbia querían cortar partes de la película. Les parecía demasiado larga. Le dije que volvería inmediatamente para hablar de ello, pero él dijo que no serviría para nada. Entonces supuse que ya habrían hecho los cortes. No sé cuáles fueron. Cuando me dijo qué cortes tenía pensado él, me enfadé. Me pareció que serían perjudiciales para la película e inmediatamente dejé constancia de ello con un telegrama y una carta.

»Creo que esta será la primera vez que Sam Peckinpah se entere de lo que realmente pasó con el montaje definitivo de *Mayor Dundee*. Me resulta imposible reconstruir ahora, doce años después, lo que pasó exactamente durante el montaje de la película, pero sí que recuerdo que hicimos todo lo posible para respetar el espíritu del guion. Cuando tienes una película de cuatro horas y treinta y seis minutos, hay que recortarla, y nosotros hicimos lo que pudimos. Desgraciadamente, los de Columbia no se dieron cuenta de que le estaban sacando las entrañas a aquella obra cuando quitaron más cosas después de que yo se la entregase. EL MONTAJE NO ERA MALO... ¡LA DURACIÓN ERA IMPOSIBLE!» (Las mayúsculas son de Bresler).

En varias ocasiones, Peckinpah ha culpado a Bresler de los cortes en *Mayor Dundee* cuando él terminó con el proyecto. Teniendo en cuenta su relación durante el rodaje, además de la amenaza de Bresler de impedirle conseguir trabajo en la industria, parece que la reacción de Peckinpah no es infundada. Charlton Heston muestra un punto de vista menos apasionado: «Yo sabía muy poco sobre los problemas de montaje de *Mayor Dundee*, excepto que apartaron a Sam del proyecto antes de terminar, y que él estaba convencido de que sus ideas para el montaje habrían salvado la película. No creo que fuera cierto. Nunca vi el montaje inicial, pero sí que fui a una de las primeras proyecciones. Que yo recuerde, la opinión de los que estuvieron allí fue que se trataba de una muy buena película a ratos, pero que no conseguía funcionar en conjunto».

Cuando se estrenó la película, las críticas fueron comprensiblemente modestas. La mayoría de los críticos afirmaban que, aunque tenía momentos excelentes, no había continuidad. Irónicamente, la cuestión sigue abierta.

«[Después del éxito de *Grupo salvaje*] Me han dicho varias veces –admitía Peckinpah–: '¿Qué te parecería volver a Columbia y montar *Mayor Dundee* a tu manera? Una nueva banda sonora, un nuevo doblaje... todo entero'. Y yo he dicho: 'No, lo siento pero no tengo tiempo'. Ellos tienen la culpa de aquella chapuza. Si ahora no pueden aguantarlo, no deberían haberla cagado entonces. De todas formas, la culpa fue sobre todo de Bresler. Tardaría un año en poder arreglar esa película hasta dejarla como la tenía cuando me fui por primera vez. No tengo un año libre».

Lamentablemente, aunque no podía imaginárselo cuando dejó Columbia para ponerse a trabajar en su siguiente proyecto para MGM, *El rey del juego*, durante una temporada, Peckinpah tuvo varios años libres.

CAPÍTULO 7

LOS AÑOS SIN TRABAJO

Seguidme y corred como endemoniados

A principios de octubre de 1964, Sam Peckinpah se presentó en MGM, en Culver City, para empezar a trabajar en *El rey del juego*. Filmways Company, de Martin Ransohoff, iba a producir la película en colaboración con MGM.

El rey del juego, una adaptación de la novela "The Cincinnati Kid", de Richard Jessup, fue pasando por las máquinas de escribir de algunos de los mejores guionistas, en un intento de Ransohoff por encontrar un guion que le gustara. Paddy Chayekfsky, Ring Lardner, Jr, Charles Eastman, Terry Southern y Sam Peckinpah; todos ellos tuvieron algo que ver en lo que llegaría a ser el guion definitivo, en el que se cambiaba la ambientación original de la novela, en San Luis, por Nueva Orleans, para aprovechar el colorido Barrio Francés de esta ciudad. Finalmente, en los créditos aparecerían los nombres de Lardner y Southern.

Spencer Tracy recibió el papel del viejo maestro, mientras que Steve McQueen sería el joven héroe en esta historia de extenuantes y millonarias partidas de póquer. Karl Malden, Ann-Margret, Rip Torn y Tuesday Weld se sumaron al reparto, al que Peckinpah contribuyó con L.Q. Jones, Jack Elam y Dub Taylor. Sin embargo, a mediados de noviembre, Tracy se había desencantado con el proyecto y se había retirado de la película. Aquel incidente desencadenó un importante conflicto entre Peckinpah y Ransohoff.

«Marty Ransohoff y yo nunca nos llevamos demasiado bien», recordaba Peckinpah. «Es el único tipo que conozco que vuelve a casa todos los días a mediodía para cambiarse de traje. Pero sí que quedé encandilado con dos personas: Spencer Tracy y Katharine Hepburn. Tracy iba a salir en la película inicialmente, pero decidió no hacerlo, así que le dimos el papel a Edward G. Robinson».

Philip Lathrop fue escogido como director de fotografía. Entre sus trabajos anteriores se contaban *Días de vino y rosas* y *La pantera rosa*, de Blake Edwards. Él lo recordaba así: «Sam tenía pensado rodar la película en blanco y negro. Algo bastante poco habitual para aquella época. De hecho, empezamos la película en blanco y negro y rodamos cuatro días. Pero cuando Sam se fue (lo despidieron), cambió todo el concepto, y nos pasamos a color. Creo que aquella primera semana con Sam hicimos cosas fabulosas. Lamentablemente, todo aquello terminó en los archivos de MGM, o algo peor».

Jim Silke, al que Peckinpah había traído como director de diálogo para la película, recordaba: «El despido de Sam estaba planeado. Nadie lo dudaba. Al principio no había ningún programa de producción. Cuando por fin salió, llevábamos dos semanas de retraso.

»Salió el cuarto día de rodaje, un jueves. Habíamos estado rodando en el centro de la ciudad, en la estación de trenes, por el día, y habíamos vuelto al estudio aquella noche para rodar una escena en la que yo sugerí que saliera Rip Torn con todas sus putas. John Calley me dio la escena aquella noche a las seis en páginas amarillas de las que ni siquiera habían hecho copias.

»En la escena, Torn tenía que estar tumbado en la cama, con dos chicas a su lado para que la gente se hiciera una idea de lo que acababa de pasar. Era el contrapunto de la conversación con Eddie Robinson, que está tomando píldoras para seguir vivo. Y Torn está ahí, saciado. Terry Southern había escrito que las chicas debían ser animadoras.

»Sam quitó inmediatamente a una de las chicas. La otra tenía unos pompones, su jersey, un vibrador y una batuta. No quedaba muy claro lo que estaban haciendo, porque todavía estábamos a principios de los sesenta. Pero a medida que la escena cambiaba, Sam fue trabajando con la chica. Primero desapareció el vibrador, después los pompones, la batuta, y finalmente el hecho de que fuera animadora. Al final, lo único que tenía era un abrigo de pieles, y Sam empezó a conseguir que tuviera un aspecto bastante triste. Ella no hacía nada. No decía nada. Se limitaba a estar allí. Creo que en cierto punto se le caía el abrigo de un hombro, pero el plano era de espaldas, así que no había problema con la censura. Pero Sam sabía lo que quería. La historia no estaba en su desnudez, sino en la cara de Rip Torn. No le importaba nada. Estaba agotado.

»Despidieron a Sam al día siguiente por rodar desnudos sin autorización por la noche. Yo llamé a un amigo mío, que sugirió a Sam que demandase a Ransohoff por tres millones de dólares, como Cukor había hecho en *Lo que el viento se llevó*, y que hiciera que se enterase todo el mundo. Pero Sam no lo hizo. Entonces encontré un montón de declaraciones de prensa de Ransohoff, aquel tipo que supuestamente tanto se escandalizaba con los desnudos, apoyando la desnudez en el 'New

York Times'. Sam fue a verlo personalmente y Ransohoff se rió y dijo: 'Está bien, olvidémoslo'. La razón por la que Ransohoff había despedido a Sam era porque no estaba haciendo la película que él quería. Quería hacer una película bonita. Creo que lo consiguió».

El viernes 5 de diciembre, Ransohoff canceló el rodaje. El lunes siguiente cambió a Peckinpah por Norman Jewison. Después de tres filmes y lo que parecía un futuro prometedor, Peckinpah estaba de pronto en la calle. Su fama de director beligerante y poco cooperativo le hizo acabar en la lista negra. Nadie quería contratarlo para hacer una película. Es difícil explicar la gravedad de lo que le pasó a Peckinpah en este punto de su carrera. Había ascendido, en un sistema marcadamente injusto, de un anonimato casi total hasta llegar a ser un aclamado director y guionista antes de cumplir los cuarenta. Y entonces, en un momento, todo se vino abajo. Poca gente le llamaba, y aún menos devolvían sus llamadas. Era peor que empezar de cero, porque ahora había gente que estaba decididamente en su contra.

«Cuando me quedé sin trabajo y nadie me quería contratar», recordaba Peckinpah, «tuve que aceptar lo que fuera para poder seguir viviendo. Escribía a mano, lo que podía ser un problema porque a veces ni yo mismo entiendo mi letra. Estuve a punto de estar en bancarrota, porque me había convertido en un apestado para la industria. Por ser un rebelde y un gilipollas. La cosa estuvo bastante jodida durante más de dos años».

A pesar de sus problemas, Peckinpah siguió escribiendo cosas junto a Jim Silke en una casa de la playa de Malibu, en Trancas. Y, aunque fueron tiempos difíciles, a Peckinpah le vino bastante bien para darse cuenta de algunas cosas. No le bastaba con ser bueno. Tenía que ser mejor.

«Te diré una cosa», afirmaba Jim Silke, recordando aquellos años, «Sam daba lo mejor de sí mismo cuando estaba deprimido. Esta ciudad lo dejó completamente de lado. Yo estuve dos años con él después de *El rey del juego*, y para mí fue una época fantástica. Escribíamos de todo. Sam escribía sinopsis de una a cinco páginas, y yo escribía el guion. A lo mejor es porque sintonizábamos muy bien, pero podía sentarme y escribir un guion de 120 páginas partiendo de una sinopsis de una página de Sam. No faltaba nada en aquella página. Era muy conciso. Aquellos dos años fueron como estar en el ejército. Trabajaba las veinticuatro horas. Pero me negué a hacerle la colada. ¡Y tuve que explicarle por qué!»

Durante 1965 y parte de 1966, Peckinpah perdió dinero constantemente. Su matrimonio con Begoña Palacios empezó a venirse abajo. Finalmente se vio obligado a vender su casa de Trancas. Y cuando Four Star Enterprises (encargados de la publicación de las muchas series rodadas para Dick Powell) le ofreció 10.000 dólares por sus derechos de *The Westerner*, Peckinpah aceptó de mala gana. Entre su cada vez más exiguo patrimonio y sus divorcios, tenía pocas opciones.

El único proyecto que llegó a producirse durante este período en el que apareció el nombre de Peckinpah fue un western de caballería que había escrito titulado *The Glory Guys*. Era una adaptación de "The Dice of God", de Hoffman Birney, y Peckinpah se la vendió a sus antiguos socios en *The Rifleman*, Levy-Gardner-Laven. Se rodó poco después de *Mayor Dundee*.

A pesar de que se hizo a partir de su guion, a Peckinpah no le gustó la película que hizo Arnold Laven, principalmente porque no se centra en el conflicto entre indios y blancos fomentado por un general inspirado en Custer, sino en un triángulo amoroso en el que participan un capitán, un explorador y una mujer caída en desgracia. Sigue siendo uno de los mejores ejemplos de la falta de comunicación entre Peckinpah y Levy-Gardner-Laven.

Sin embargo, a mediados de 1966, la suerte de Peckinpah había empezado a cambiar. L.Q. Jones había fundado su propia productora, LQ/JAF (las siglas de L.Q. Jones and Friends [L.Q. Jones y Amigos]), y le preguntó a Peckinpah si estaría interesado en dirigir el primer proyecto de la compañía. Peckinpah aceptó, y ofreció una obra llamada "The Castaway", que había comprado a los herederos del difunto James Gold Cozzens en acuerdo a largo plazo. Mientras Jones se ocupaba de los detalles, Peckinpah volvió a casa para asistir a la ceremonia de juramento de su hermano, Denver, como juez del Tribunal Superior de Fresno; Denver seguía la tradición de su padre y de su abuelo.

Poco después de aquello, Daniel Melnick, productor de Talent Associates, se puso en contacto con Peckinpah. Melnick lo recordaba así: «La novela 'Noon Wine', de Katherine Anne Porter, me había gustado siempre. Había comprado los derechos a la señorita Porter y los había vendido a la NBC para hacer un programa especial. Entonces me puse en contacto con Sam para preguntarle si le gustaría dirigirla. En aquella época era un personaje muy controvertido... Creo que fue una combinación de interés por su talento e inocencia y egoísmo por mi parte lo que me llevó a pensar que no sería difícil trabajar con él y que podría controlarlo.

»Después de que se hiciera público que yo lo había contratado, recibí varias llamadas (algunas de gente con la que no había hablando nunca), que iban desde los intentos por convencerme para no contratarlo a las súplicas para no contratarlo. Obviamente, había muchísima gente a la que no gustaba, ya fuera personal o profesionalmente. Pero yo era lo suficientemente testarudo por aquel entonces como para, cada vez que me llamaban, convencerme aún más de que no lo soltaría. Al final resultó ser una de las experiencias más satisfactorias y creativamente estimulantes que he tenido en mi vida».

Noon Wine es una trágica historia ambientada en el cambio de siglo al oeste de Texas. Un granjero, Royal Earle Thompson, contrata a un extraño y lacónico trabajador, Olaf Helton, que convierte su pobre granja en un próspero negocio antes

de ser descubierto por un cazarrecompensas que quiere enviar a Helton a Dakota del Norte por un crimen que cometió años antes. En un intento de proteger a su empleado, Thompson mata al forastero con un hacha. Esto resulta inútil, porque una banda de la ciudad encuentra y mata a Helton, y Thompson tiene que enfrentarse a un juicio por asesinato. Aunque es absuelto por el jurado, ni su familia ni sus vecinos aceptan el veredicto. Solo, Thompson intenta escribir una justificación de sus acciones antes de suicidarse con una escopeta.

Peckinpah terminó su guion basado en la novela y se lo envió a la señorita Porter, que alabó con entusiasmo su trabajo. Gracias a esto, el proyecto salió adelante en la forma de un programa de una hora para *Stage 67*, en la ABC. Se grabó a finales de octubre de 1966, casi enteramente en vídeo en color, con Jason Robards, Olivia de Havilland y Per Oscarsson en los papeles principales.

Para la banda sonora, Daniel Melnick contrató a Jerry Fielding, un compositor educado en la música clásica y el jazz estadounidense antes de llegar a Hollywood como arreglista para la banda de Kay Kyser, cuando sólo tenía dieciocho años. Fielding, que había sido incluido en la lista negra cuando se negó a testificar ante el Comité de Actividades Antiamericanas a principios de los cincuenta, era alguien que entendía lo que Peckinpah intentaba hacer. Tan franco como él, volverían a trabajar como amigos y compañeros de batalla en varias películas durante los quince años siguientes, hasta la inesperada muerte de Fielding en 1980, de un ataque al corazón a los cincuenta y siete años.

En la historia hay una canción interpretada con una armónica que resulta esencial para la narración, por lo cual la banda sonora de *Noon Wine* era especialmente importante. En honor a la verdad, Melnick le dijo a Fielding que llamase a Katherine Anne Porter, que estaba en Washington, para que le tararease la canción que ella describía en su novela corta, una canción que aparentemente ella recordaba de su niñez.

Fielding recordaba la conversación: «La llamé y estuve un rato hablando con ella, y al final dijo: '¿Estás listo?' y yo le dije que tenía una grabadora y que podía empezar. Pues bien, la canción que cantó era 'Look for the Silver Lining' (tal y como ella la recordaba). Por supuesto no podía ser esa la canción, porque ni siquiera la habían escrito cuando ella era pequeña, pero ella no se daba cuenta. Así que cuando colgué el teléfono, supe que no tenía prácticamente nada para hacer mi trabajo y que tenía que enfrentarme a la historia escrita por Sam, que de todas formas seguía siendo el mejor punto de partida».

Por lo tanto, Fielding compuso música para lo que veía en la pantalla, respetando la cautivadora y siniestra atmósfera que Peckinpah había creado. Su única preocupación era que las imágenes y la música funcionaran como un todo. La banda sonora fue lo suficientemente adecuada como para que, en su crítica del 23 de noviem-

bre de 1966 en "The Hollywood Reporter", John Mahoney escribiera: «La banda sonora de Jerry Fielding es un excelente complemento, en la línea de Aaron Copland, que utiliza una solitaria partitura de piano tocada con un solo dedo para dejarnos al final un buen sabor de boca». La opinión reflejada en esa crítica, citada en parte a continuación, permite hacerse una idea de la calidad de la producción:

> Muy a menudo tiene uno la impresión de que la ABC se limita a buscar "nombres" para realizar obras que son o bien erráticas y aburridas o bien sospechosamente anticuadas para esta cara pero poco valorada hora de televisión. Hasta que llegó *Noon Wine*.
> Sam Peckinpah ha adaptado la novela de Katherine Anne Porter con un enorme conocimiento y comprensión de la gente y del ambiente del Oeste rural de Estados Unidos. No podían haber encontrado a otro director más decidido a comprender ese período que [Peckinpah]. La realización de Peckinpah, unida a las labores de Daniel Melnick, de Talent Associates, como productor creativo, han dado como resultado una de las mejores horas en muchas temporadas, una especie de hito en la producción en vídeo en escenarios reales, y uno de los pocos momentos televisivos que podría ser considerado como poético.
> Aunque fiel al texto original, Peckinpah lo amplifica en esta adaptación dramática y lo refuerza con escenas adicionales que podrían haber sido perfectamente dictadas por la propia Porter. Sus nuevas escenas iluminan la tragedia de la historia...
> Peckinpah ha creado las escenas en que el granjero [Jason Robards] le pide a su mujer [Olivia de Havilland] que asegure haber presenciado el asesinato, la secuencia del juicio, el violento montaje en que el empleado [Per Oscarsson], encontrado por sus perseguidores, es asesinado. Cuando el granjero pide comprensión a sus vecinos, Peckinpah aporta un toque irónico, al hacer que el perseguidor que ha asesinado al empleado sea el que asegure no estar de acuerdo con matarlo, mientras su mujer cita un pasaje bíblico...
> Para hacer fluir la historia de manera visual, algo que no ha sido suficientemente aprovechado en la narración en este medio, ha recurrido a un montaje sin precedentes en televisión. Otras muestras de virtuosismo técnico que iluminan la historia son los *travelling* circulares o una imperceptible mezcla de cinta y película en una sorprendente secuencia rodada en primer plano desde un pequeño vehículo. Cuando el granjero se dispara a sí mismo al final del programa, un abrupto y parcial primer plano de la señorita de Havilland intensifica la tragedia personal.
>
> [© "The Hollywood Reporter"]

El 25 de noviembre de 1966, Katherine Anne Porter escribió a Peckinpah a propósito de *Noon Wine*. La carta empezaba así:

> Querido señor Peckinpah:
> Si usted no ha podido hacerlo, nadie debería intentarlo. En lo que respecta a su trabajo en la película, y todo lo que me recordaba al guion que me envió, estaba todo bien... [Sin embargo] la música me ha decepcionado... porque no era la canción correcta, y no se escuchaba lo suficiente como para darle el significado adecuado... Pero lo malo del teatro, de las películas, la televisión y la radio estadounidenses es la presencia e ilimitado poder de ese enemigo sin nombre, el monstruo que limita el tiempo, devora el alma de cada escena hasta que esta pierde su sentido, hace cambios que trivializan la acción... ¿Por qué no podían Ellos (quienquiera que sean Ellos) dejar la escena en que el señor Helton corre como un animal en una cacería mientras la multitud lo acorrala? ¿Por qué poner una escena tan banal y falsa como la de la señora Thompson, sentada, escuchando sola el disparo? La idea era que el señor Thompson huyese, dentro de lo que era posible en sus propias tierras, de su familia, que le había dado la espalda. Ella no estaba sola, sus hijos estaban con ella, intentando calmar el terror y la pena. Su única escena realista es aquella en la que derrama sus lágrimas por el señor Helton.

Terminaba comentando lo mucho que le desagradaba la forma en que la televisión intentaba, sin lograrlo, adaptar para el público las obras de artistas. La carta estaba mecanografiada pero firmada a mano: «Atentamente, Katherine Anne Porter».

Katherine Anne Porter tenía setenta y dos años, y habían pasado treinta desde que escribió "Noon Wine", y sin embargo sus preocupaciones respecto la adaptación de Peckinpah servían como ejemplo de las diferencias entre los dos medios de expresión.

Al intentar comparar la experiencia del público al ver la adaptación frente a la más personal de leer la novela, no es sorprendente que el trabajo de Peckinpah no le parezca completamente satisfactorio. Probablemente se habría sentido igual de decepcionada si hubiera comentado el libro con algunos de sus lectores, cada uno de los cuales habría interpretado lo escrito por ella de manera totalmente individual. Al escribir "Noon Wine", Porter fijó para siempre su manera de ver la historia, lo que la convertía en la persona menos objetiva para juzgar cualquier visualización de la misma.

Sin embargo, *Noon Wine* le valió a Sam Peckinpah dos candidaturas, una al premio de la Writers Guild a la Mejor Adaptación Televisiva y otra de la Directors Guild a la Mejor Dirección Televisiva. Aunque todavía faltaba un año para que le

dieran una nueva oportunidad de dirigir un largometraje para una *major*, Peckinpah por fin había empezado a escalar hacia la cima.

Después del éxito de *Noon Wine*, Peckinpah recibió un nuevo encargo para la televisión, en esta ocasión para el *Bob Hope's Chrysler Theater*. El programa se llamaba *That Lady Is My Wife*, un drama de época ambientado en el Oeste y que trataba sobre una mujer que se convierte en el "premio" en un concurso celebrado entre su marido y su amante. Peckinpah escogió como intérpretes a Jean Simmons, Bradford Dillman y Alex Cord, recurriendo a su intermitente esposa Begoña para el papel de segunda protagonista femenina. Se rodó a finales de otoño de 1966 y fue televisada en la primavera del 67.

Por aquella época, L.Q. Jones y Peckinpah intentaron filmar "The Castaway", de James Gould Cozzens. La historia cuenta cómo un hombre llamado Lecky se ve atrapado en el absurdo mundo de unos grandes almacenes, un paisaje extraordinariamente metafórico que Cozzens contrapone al alma del hombre moderno, todavía primitiva. Peckinpah y Silke habían colaborado en el guion, y Per Oscarsson había sido seleccionado para el papel de Lecky. Jones interpretaría al extraño que se cruza en el camino de Lecky.

Habían planeado rodar la película en 16 mm, con un presupuesto de 126.000 dólares, dudando entre estrenarla en televisión o aumentar el negativo hasta 35 mm para su distribución comercial. Todo marchaba según lo previsto hasta que el abogado de Jones se fugó inesperadamente con el dinero, lo que dejaba a Jones como responsable ante los inversores. Aunque finalmente cogieron al abogado de Jones y se recuperó la mayor parte del dinero, Jones tuvo que pagar a Per Oscarsson y a los inversores. Cuando todo se arregló, Jones, Peckinpah y Oscarsson ya se habían embarcado en diferentes proyectos. Este nunca se llegó a realizar.

Peckinpah todavía habla de "The Castaway" como su «as en la manga». Hablando del proyecto ha afirmado: «Jim Silke y yo escribimos el guion... La verdad es que tardamos años en conseguir que quedara perfecto. Todavía hoy sigue siendo completamente actual. Es una historia increíble; Cozzens hace una versión de "Robinson Crusoe", y nosotros lo llevamos un poco más lejos. Estoy muy satisfecho con ese guion». De cualquier forma, sigue siendo un proyecto futuro.

En abril de 1967, Peckinpah consiguió finalmente vender su guion sobre Pancho Villa al productor Ted Richmond. Se llamaba *Villa cabalga*, y trataba del papel desempeñado por Villa en la revolución antes de su exitosa campaña contra Huerta en 1913. Aunque alterado sustancialmente por el guionista Robert Towne (entre cuyos trabajos se encuentran *El último deber*, *Shampoo* y *Chinatown*, por la última de las cuales consiguió un Oscar en 1971), el guion se convirtió en una película producida por Paramount y dirigida por Buzz Kulik. Yul Brinner interpretó a Villa, algo que llevó a Peckinpah a rechazar cualquier conexión con la película.

En el otoño de 1967, Peckinpah participó como profesor invitado en la University of California en Los Angeles, dando conferencias sobre guion y dirección, tanto de largometrajes como para la televisión. De todas formas, fue un trabajo temporal. Habían pasado más de dos años, pero al fin había una *major* que estaba pensando en Peckinpah para dirigir un largometraje.

CAPÍTULO 8

'GRUPO SALVAJE'

Si se mueven, mátalos

Durante su visita a Europa en el otoño de 1965, cuando ya había empezado a tener problemas para encontrar trabajo, Sam Peckinpah conoció a un productor llamado Kenneth Hyman. Hyman, que por aquel entonces era el jefe de Seven Arts, Ltd. en Inglaterra, había producido *The Hill*, de Sidney Lumet, que aquel año participaba en el Festival de Cine de Cannes. La película impresionó a Peckinpah, que más tarde habló con Hyman.

Al año siguiente, Seven Arts Ltd. se fusionó con Warner Brothers, mientras que Hyman dejaba la compañía para producir *Los doce del patíbulo*, de Robert Aldrich. Al volver a Warner Brothers-Seven Arts en 1967, Hyman fue nombrado vicepresidente a cargo de la producción a escala internacional.

Fue entonces cuando Hyman contrató a Peckinpah para reescribir un guion llamado *The Diamond Story*, una gran aventura que trataba de un atraco multimillonario en el África contemporánea. Se acordó que, si se aceptaba el guion de Peckinpah, también le permitirían dirigir la película. Además de eso, Peckinpah envió otro guion a Hyman para que le echase un vistazo, llamado *Grupo salvaje*. Aquel guion, basado en una historia de Roy Sickner, un especialista y viejo amigo de Peckinpah, había sido escrito primero como esbozo y más tarde como guion por Walon Green, un guionista y director entre cuyos trabajos se encuentra *The Hellstrom Chronicle*. Peckinpah reescribió este guion para enviarlo a Warner Brothers-Seven Arts.

Después de varias consideraciones, el estudio eligió *Grupo salvaje* en lugar de *The Diamond Story*, y aceptó que Peckinpah la dirigiese. Ambientada en la frontera entre México y Texas justo antes de la I Guerra Mundial, *Grupo salvaje* narra los últimos días de una banda de forajidos cuyo anticuado código de conducta no tiene cabida en la sociedad moderna.

Walon Green lo recordaba así: «Roy [Sickner] y yo no conseguíamos sacar [*Grupo salvaje*]... adelante. Estuvo dando vueltas un par de años, y yo me había ido al sureste asiático para trabajar para National Geographic cuando Sickner se puso en contacto conmigo para decirme que se lo había dado a Peckinpah, y que le había gustado mucho. Al final, Sickner me llamó para decirme que Peckinpah había firmado un trato con Warner y que Phil Feldman la iba a producir. También me dijo que Sam había reescrito algunas cosas de mi guion, pero que en realidad no había cambiado demasiado. Así que le pedí que me mandase una copia para ver lo que había hecho.

»La verdad es que había algunos cambios hechos por Sam que me gustaban y otros que no. Pulió un poco el diálogo y eso me pareció muy bien, porque lo hacía más interesante sin quitar nada del regusto original. Yo había usado muchas frases indirectas del tipo: 'Si te pones del lado de alguien, te quedas con él', y Sam las había dejado, pero dándole al guion un carácter de western más auténtico.

»Cambió un poco la primera secuencia de la película. En el guion original, yo había escrito que el grupo debía llegar para robar el banco y escapar a través de un desfile de la Liga Antialcohólica. Sam añadió el sermón del cura y al chico [Crazy Lee] que se queda atrás cuando el grupo ha escapado.

»En realidad, el cambio con el que yo no estaba de acuerdo era el del pueblo mexicano. En mi guion original, la escena era toda en español, porque había puesto que Ángel fuese el único que volviera a su pueblo, prometiendo reunirse luego con el grupo. Me parecía que en ese momento sentiría desprecio por el grupo. Esa era la clave del personaje. Lo que tenía que pasar en el pueblo (su chica que desaparecía, el saqueo por parte de los hombres de Mapache y todo eso), eso estaba igual. Pero yo quería que fuera como esa escena de *El tesoro de Sierra Madre* en la que los bandidos llevan las mulas a la ciudad y el chico reconoce el marcaje que llevan. Lo dicen todo en español, pero se entiende de todas formas. Pero bueno, al final Sam hizo eso de 'Las mañanitas', que a mí no me gustaba en absoluto». (En realidad, la canción de despedida que canta la gente del pueblo cuando el grupo se marcha no es 'Las mañanitas', sino 'Las golondrinas').

Peckinpah añadió también dos *flashbacks*: el primero, la captura de Deke Thornton en un prostíbulo después de ser abandonado por Pike Bishop, que escapa; y el segundo, el amor de juventud de Pike con una mujer casada que termina en tragedia porque el marido la asesina y lo hiere a él. Ambas, al igual que la escena del pueblo, ayudan a profundizar en la personalidad de los personajes del grupo, convirtiéndolos en algo más que en simples asesinos violentos. Irónicamente, en la versión estadounidense de la película sólo quedó la escena del pueblo, debido a la decisión de Warner Brothers de acortarla después de su estreno original. (Sin embargo, en 1980, Paul Seydor, en colaboración con Twyman Films, Inc., una distribuidora

de películas en 16 mm para la pequeña pantalla, consiguió convencer a Warner Brothers para que volviera a incluir casi todo el material eliminado. En la actualidad, lo único que falta es la historia de amor de Pike).

En cuanto al reparto de *Grupo salvaje*, el nombre de Lee Marvin empezó a sonar para el papel de Pike Bishop. Hyman, que había producido *Los doce del patíbulo*, optó por Marvin y Peckinpah estuvo de acuerdo. Marvin, en cambio, pensó que el proyecto era demasiado parecido a *Los profesionales*, una película que había hecho dos años antes.

Peckinpah no lo recuerda así: «A Lee le gustaba el proyecto y quería el papel de Pike. Verás, Lee y yo nos conocemos desde hace bastante tiempo. Los dos hemos vivido en Malibu, y hemos derramado más whisky del que la gente normal puede llegar a beber. Al principio parecía que aquello iba a salir. Pero entonces a Lee le ofrecieron un contrato de un puto millón de dólares para hacer *La leyenda de la ciudad sin nombre*, y él aceptó. Discutimos un poco por aquel asunto, y podría decirse que nuestra relación se enfrió un poco.

»Yo no conocía a Bill Holden antes de hacer *Grupo salvaje*, pero recordaba su interpretación en *Stalag 17*, y me pareció que podría ser lo suficientemente duro. Así que alcanzamos un acuerdo, y entonces conseguimos a Bob Ryan para hacer de Deke Thornton. Con gente así, teníamos todas las de ganar».

Además de Holden y Ryan, Peckinpah añadió a actores con los que había trabajado antes: L.Q. Jones, Strother Martin, Ben Johnson y Warren Oates. Sin embargo, el personaje de Dutch, el lugarteniente de Pike dentro del grupo, causó algunos problemas. La descripción del guion dice, en parte, que: «Dutch es grande, joven, bondadoso y rápido con la pistola, es muy leal y, al igual que Pike, desprecia profundamente cualquier clase de reglas y leyes. Sabe cantar [y] es más bien apuesto». Ernest Borgnine, que también salía en *Los doce del patíbulo*, era la opción de Hyman. Al principio, Peckinpah no estaba de acuerdo: «Al elegir el reparto de *Grupo salvaje*, Ken Hyman quería a Ernie Borgnine para el papel de Dutch, y yo no pensaba lo mismo. Por aquel entonces yo nunca había trabajado con Ernie, y en esta película quería estar seguro de poder confiar en todo el mundo. De todas formas, Ken me terminó convenciendo, y Ernie resultó ser una de las mejores personas con las que he trabajado».

Además del reparto, Peckinpah se preocupó de elegir él mismo a los miembros más importantes de su equipo. Como director de fotografía, pidió y consiguió a Lucien Ballard, y juntos estuvieron viendo todo el material filmado de la revolución mexicana anterior a 1913 que pudieron encontrar. Al buscar localizaciones en México, intentaron recrear lo que habían visto, para darle a la película el aspecto árido y polvoriento de una tierra chamuscada. Para el montaje, Peckinpah llamó a Lou Lombardo, al que había conocido en *Noon Wine*. Entre las muestras de su trabajo

que Lombardo dio a Peckinpah para que se las enseñase a Feldman estaba un episodio del programa de televisión *Felony Squad*. «Había hecho aquel programa antes de *Bonnie y Clyde*», recordaba Lombardo, «y en él había una secuencia de una muerte a cámara lenta en la que Joe Don Baker cae al suelo después de ser abatido a tiros por la policía. Se había rodado a veinticuatro fotogramas por segundo, pero yo había triplicado cada fotograma por medio de una impresión óptica para dar la sensación de cámara lenta. A Sam y a Feldman les gustó mucho, y me contrataron para *Grupo salvaje*. Ya sé que Sam había usado la cámara lenta antes, pero como en *Grupo salvaje* iba a haber muchas muertes, empezamos a hablar de rodar los tiroteos a diferentes velocidades y mezclar en el montaje los segmentos a cámara lenta y los normales».

La idea de montar mezclados trozos de película rodados a diferentes velocidades, desde la normal hasta la cámara superlenta, resulta un elemento clave en el poder de la violencia de *Grupo salvaje*, así como en posteriores películas de Peckinpah. La cámara lenta, por sí sola, permite prolongar el tiempo. Sin embargo, al mezclar planos rodados a diferentes velocidades en los momentos en que se desata la violencia, se genera una tensión interna dentro de esa secuencia de planos. Esta tensión se ha convertido en el distintivo de Peckinpah en lo que se refiere a la violencia en la pantalla. Entre aquellos con los que Peckinpah quería contar para la producción se encontraba el encargado de vestuario Gordon Dawson, con el que había trabajado en *Mayor Dundee*. Sin embargo, en 1967 Dawson había dejado el negocio, al menos en lo referente al vestuario. «Había aprendido a escribir», recordaba. «Había dejado atrás Columbia y el departamento de vestuario y estaba trabajando como guionista *free-lance*, sobre todo para televisión. Entonces me llamó Phil Feldman para decirme que Sam quería contar conmigo para el vestuario de *Grupo salvaje*, y yo le dije que de ninguna manera. Que simplemente ya no me dedicaba a aquello. Era mi última palabra.

»Entonces, una semana más tarde, Feldman me volvió a llamar y siguió insistiendo. Me pidió que acudiese allí a hablarlo porque Sam estaba muy interesado en que fuera yo. Así que le dije que iría a hablar con ellos, pero que ya no trabajaba en vestuario, y que no podrían ofrecerme suficiente dinero ni para que me lo pensara. Por aquella época, un encargado de vestuario bien pagado ganaba 400, quizás 500 dólares a la semana. Así que fui allí y me ofreció 600 dólares, y yo dije que de ninguna manera. Intenté explicárselo: 'Mira tío, cobro 800 como guionista. Ya no me dedico a eso'.

»Así que me fui, y Sam me llamó a casa, y me dijo que ya habían contratado a un encargado de vestuario, y que no estaba haciéndolo nada bien; y eso que el tipo al que habían contratado tenía muy buena reputación. Así que accedí a volver para hablar con Sam. Fui allí y estuve mirando las fotografías de referencia y pensé en

todas las veces que me había crucificado en *Mayor Dundee* (me dejaba a la altura del betún), pero el proyecto tenía muy buena pinta. Así que le dije a Sam que la paga tendría que ser buena, y él dijo que lo que fuera, que me quería en aquella película. Me pagaron 750 dólares a la semana por ella.

»Pero el dinero no era lo importante en *Grupo salvaje*. Cuando acepté trabajar para Sam, ¡me prometí a mí mismo que Sam no me volvería a pillar ni con un botón desabrochado! No podía haber ningún problema con mi departamento, porque si podía hacer aquello, sabía que me daría un gustazo. También decidí desde el principio que cualquier cosa que Sam quisiera para el vestuario, yo conseguiría hacerla sin importar a qué precio. Intentaron limitarme a veinticinco baúles de vestuario. Yo llevé cincuenta, ¡pero podría haber usado cien!»

A finales de febrero de 1968, Peckinpah se marchó a México para terminar de escoger a los intérpretes de la película y para supervisar los últimos detalles de la producción. También se llevó el guion consigo. «Cualquier guion que esté ya escrito», sostiene Peckinpah, «cambia al menos un treinta por ciento desde que empieza la preproducción: un diez por ciento para ajustarlo a las localizaciones que encuentras, un diez por ciento por las ideas que tienes cuando ensayas con los actores, que tienen que ajustarse a sus papeles porque las palabras no dicen nada por sí solas, y otro diez por ciento durante el montaje final. Puede cambiar más que eso, pero rara vez cambia menos».

Uno de los cambios más sorprendentes que Peckinpah aplicó al guion tuvo lugar poco después de su llegada a México D.F. Había ido a Coyoacán y a casa de su amigo Emilio Fernández, «el indio», con quien había trabado amistad durante el rodaje de *Mayor Dundee*. Peckinpah ya le había dado a Fernández el papel del general Mapache, y quería hablar con él tanto del guion como de la incorporación de actores mexicanos al reparto. «Yo estaba allí sentado con Emilio y con seis chicas, todas suyas», recordaba Peckinpah, «y aquella noche yo había quedado con otra chica con la que me veía últimamente. Así que allí estábamos Emilio y yo hablando del guion y de repente va y me dice: '¿Sabes? Cuando el grupo salvaje entra en una ciudad así, me recuerda a cuando yo era niño y cogíamos un escorpión y lo tirábamos encima de un hormiguero...' Y yo dije: '¡Qué me traigan un teléfono!' Y llamé al productor en California y le dije: 'Quiero hormigas y quiero escorpiones, y no me importa cómo, ¡pero tráemelas aquí!' Y a partir de entonces, así fue como vi la película. Empecé a reescribir inmediatamente para plasmar sobre el papel ese comienzo tan bueno, y cuando la chica con la que había quedado para cenar se enteró de dónde estaba, le dije que lo sentía pero que no me podían molestar porque estaba escribiendo. Creo que me colgó».

Entre los actores mexicanos escogidos por Peckinpah a sugerencia de Fernández estaban Jorge Russek y Alfonso Arau, que interpretan a los lugartenientes de Mapa-

che, Zamorra y Herrera. Chano Urueta, otro conocido director mexicano, por aquel entonces octogenario y prácticamente retirado del cine, fue escogido para interpretar al anciano del pueblo de Ángel.

Con los papeles protagonistas ya cubiertos y a sólo dos semanas de la fecha programada para comenzar la producción, el 25 de marzo, Peckinpah viajó hasta la primera localización, la pequeña villa de Parras, situada junto a las vías del ferrocarril que une Saltillo y Torreón, a unos 950 kilómetros al norte de México D.F. Allí se encontró con Lucien Ballard y su equipo de cámara, además de los departamentos de vestuario, decorados, arte, sonido y efectos especiales. Parra recibió el nombre de «Starbuck» para la película. Aunque varios de los letreros que hay sobre las tiendas indican que el nombre del pueblo es «San Rafael», en el diálogo se lo menciona como «Starbuck», haciendo referencia al dilema al que se enfrentaban muchas ciudades fronterizas que habían sido fundadas por los españoles pero que habían sido tomadas y renombradas después por estadounidenses tras el Tratado de 1848.

Una de las primeras cosas de las que Peckinpah y Ballard se dieron cuenta en Parra fue que el campo quemado y polvoriento que habían escogido en invierno estaba empezando a reverdecer. Aquello era inadmisible. La película requería un aspecto seco en todas partes excepto en el pueblo de Ángel, que tenía que parecer, en comparación, verde y exuberante. Para contrarrestar el verdor del paisaje, Ballard y su equipo se pusieron a hacer pruebas para determinar qué filtros irían mejor para conseguir las imágenes que buscaban. Los encontraron una semana más tarde.

Peckinpah y Ballard decidieron también que irían juntos en coche al lugar de rodaje para poder empezar cada día hablando de lo que iban a rodar. Este método tuvo tanto éxito que Peckinpah lo convirtió en norma en todas sus producciones posteriores.

El resto de departamentos estaban igualmente ocupados. Antes incluso de que la compañía de producción llegase al rodaje, se había preparado un desglose de la película, incluyendo cada localización, los actores protagonistas, los extras, el atrezzo básico, los animales y los vehículos.

En una escena de tiroteo como la de la captura de Ángel por parte de Mapache después de que Ángel y Dutch entreguen sus rifles, con una cartuchera de menos, por ejemplo, se necesitaban los siguientes elementos:

REPARTO: Dutch, Ángel, Mapache, Zamorra, Herrera, Mohr, Ernst, Mayor Pérez, Juan José.
EXTRAS: 200 soldados, 10 soldados montados, doble de Ángel para la caída del caballo, soldado (con lazo), 60 mujeres, 50 hombres, 40 niños.

ATREZZO: Bolsas con monedas.
ANIMALES / VEHÍCULOS: Caballo de Dutch, caballo de Ángel (caballo para caída), caballo de Herrera, caballos de 200 soldados, animales domésticos y de corral variados, un turismo (de 1913, aproximadamente).

Todo aquello se necesitaba para rodar aproximadamente dos páginas y cuarto de un guion de ciento treinta páginas. Era sólo el primero de los ochenta y un días de rodaje programados. Mientras tanto, Dawson había descargado sus baúles de vestuario, un lanzallamas y papel de lija, todo ello para envejecer la ropa. Cada personaje suponía un problema individual. Aquello no solamente significaba que había que vestir a los actores principales, sino también a los secundarios. Además, había que supervisar las preparaciones del vestuario para un centenar de extras, una tarea de la que también se encargaba Dawson. Resulta fácil entender que no tuviera tiempo para nada más.

Strother Martin, que interpreta al cazarrecompensas de la película, Coffer, recordaba la maña de Dawson: «En *Grupo salvaje*, Sam empezó a conocer el lado más mezquino de mi espectro interpretativo. Era una clase de papel que no había hecho antes para él. Para él, Coffer era casi una especie de psicópata. Gordon Dawson, el encargado de vestuario de la película, me había dado un aspecto muy desaliñado, con un sombrero gastado y verdoso que parecía haber sufrido realmente las inclemencias del tiempo. Y Sam me miró y dijo: 'Quiero verlo con alguna joya. ¿Cómo será de vanidoso?' Y yo dije: '¿Conoces esas cruces de madera que llevan los curas? Creo que mi personaje podría coleccionarlas'. Así que Gordy me consiguió una cruz y volvimos a ver a su eminencia, su santidad, el excelentísimo hijo de puta señor Peckinpah, y Sam, que tiene un ojo para las cosas del Oeste como el de Picasso, miró la cruz y dijo: '¡Demasiado limpia!' Así que Gordy dijo: 'Strother, ven aquí. ¡Vamos a arreglar esa mierda!' Y Gordy cogió la cruz y le ató una bala, y fuimos otra vez a ver a Sam, que sonrió con malicia y dijo: '¡Fantástico!'»

Dawson recordaba el mismo incidente, pero con una pega: «¡Sam quería que en dos minutos tuviesemos unos "ángeles del infierno" de 1913! Yo estaba tan ocupado entonces que ni siquiera pensaba en lo que estaba haciendo. Simplemente lo hacía. Tenía un crucifijo y le arranqué una parte, le quité el Cristo y en su lugar puse una bala, después le pasé el lanzallamas a aquella maldita cosa y se la di a Strother. Y de repente, allí había 87.000 mexicanos dispuestos a arrancarme la cabeza. ¡No se me había ocurrido que alguien podía enfadarse aparte de Sam!»

Para conseguir exactamente la interpretación que buscaba en cada actor, Peckinpah se preocupaba hasta del más mínimo detalle. Strother Martin lo recordaba así: «Al principio de la película estábamos escogiendo nuestros caballos, y Sam se ocupó de que Eddie O'Brien tuviera su caballo, de que William Holden tuviera su

caballo, L.Q. el suyo... ¡Todos tenían un caballo menos yo! Y Sam vino a verme y me dijo: 'Strother, hay un caballo muy bueno para ti, pero tenemos que dárselo a Eddie O'Brien porque está mal de la espalda. Además, ¡quiero que tú vayas en una mierda de caballo!' Así que eso fue lo que me dieron. ¡Era horrible!»

De todas formas, en la preproducción no se pueden prever todos los problemas. Ernest Borgnine, cuya extensa carrera incluye un Oscar por *Marty*, recordaba: «Yo había trabajado en una película llamada *El reparto*, con Gene Hackman y Warren Oates, justo antes de *Grupo salvaje*. Había aceptado hacer esta porque nunca antes había tenido la oportunidad de trabajar con Bill Holden. Así que un día, Warren, que había trabajado con Peckinpah, me dijo medio en broma: 'Espera a conocer a ese tal Peckinpah. ¡Te comerá vivo!' Y yo, medio en broma, le dije a Warren: 'No hay persona en el mundo que no pueda llevarse bien conmigo a excepción de mis ex-mujeres!' Pues bien, de pura casualidad, cuando estábamos terminando *El reparto* en un barco por la noche, hicimos una escena muy movida y yo me rompí un hueso del pie. Así que para poder cumplir con mi contrato y hacer *Grupo salvaje*, pedí que me pusieran una escayola con la que poder andar en el pie izquierdo.

»En fin, al final tuve la suerte de que la película empezara con una escena en la que debíamos parecer soldados, cuando en realidad íbamos a robar una oficina del ferrocarril. Y afortunadamente, las botas militares que teníamos que llevar encajaban perfectamente por encima de la escayola y de la bota especial que tenía que llevar. Así que, aparte de una ligera cojera, no se notaba nada.

»Entonces empezamos el rodaje, y aunque no se filmaba la película en secuencia, aquella escena en la que salíamos todos vestidos de soldados fue lo primero que se rodó. Pues bien, meterme en la oficina del ferrocarril no fue ningún problema, pero sacarme de allí y cruzar la calle en medio de una guerra con los cazarrecompensas, que nos habían preparado una emboscada... eso sí que era un problema. Así que Sam vino a verme y dijo: 'Borgnine, ¿cómo demonios vamos a hacer que cruces la calle?' Y yo le dije: 'Déjamelo a mí'. Y él dijo: '¿En qué estás pensando?' Y yo le dije: 'Tú déjamelo a mí. Pon a filmar las cámaras y no te preocupes por mí'. Así que él dijo: 'Está bien, adelante', y se fue a su puesto.

»Pues bien, las cámaras empezaron a rodar y yo salí de la oficina y salté detrás de aquel maldito abrevadero. Entonces, cuando me hicieron la señal para seguir adelante, me puse a rodar por el suelo hasta donde estaban los caballos, disparando al mismo tiempo. Así que cuando terminamos, Sam se me acercó con una enorme sonrisa en la cara y me dijo: 'Eres un hijo de puta adorable, ¡ha sido genial! ¡Gracias!' Y eso fue todo. Pero había pasado la prueba, y desde entonces no he tenido el más mínimo problema con él».

Sin embargo, no todos los actores tuvieron tan buena experiencia con Peckinpah. «¡En *Grupo salvaje* me llevé una bronca por cada plano que rodé!», recordaba

Strother Martin, sonriendo. «Pero no me malinterpretes, respeto más a Sam que a casi ninguna otra persona que conozca. Él me mantenía en aquel estado frenético a propósito: quería que diera vida a aquel personaje psicótico como si estuviera al borde de un ataque de nervios, lo cual no es especialmente complicado. Pero Sam es como un psiquiatra retorcido... se mete en tu cabeza y experimenta con su escalpelo. Trabajé quince semanas en *Grupo salvaje* con Peckinpah. ¡No creo que pudiera soportar seis películas al año con él! ¡A veces no estaba seguro de poder soportar una toma! Pero cuando vi el resultado final, pensé que, al fin y al cabo, había valido la pena.

»En la primera secuencia, en la que nosotros estamos en el tejado esperando en emboscada, le dije a Sam: '¿Puedo guiñarle el ojo a L.Q.?' Y Sam me respondió gruñendo: '¿Y por qué no le besas?' Y yo dije: 'Es que está muy lejos'. Luego, un poco más tarde, me ordenó que besara mi rifle, y yo no quería porque pensaba que ya se había hecho muchas veces. Recuerdo que le dije: '¡No quiero!' Y Sam me gritaba: '¡Besalo!' Y recuerdo que tenía el pulso muy acelerado cuando besé el rifle. Así que el resultado final fue un tipo tembloroso besando un rifle. Y la verdad, tengo que admitir que cuando finalmente lo vi en la pantalla, como un año después, Sam había conseguido un beso completamente diferente, que no se parecía a ningún otro. Por supuesto, lo consiguió haciendo que yo estuviera cagado de miedo y furioso al mismo tiempo, y eso era exactamente lo adecuado para Coffer en ese momento.

»La verdad es que disfruto mi propio miedo. Cuando Sam me grita, yo le llamo 'señor' ('¡Sí, señor!, ¡No, señor!'), y eso se me hace raro, porque él es más joven que yo. Pero es que Sam es insoportable cuando trabaja, te pone las pilas de verdad y en sus rodajes no hay un segundo de descanso. En ese sentido, se parece a Ford o a Hathaway.

»El personaje de Coffer era un hombrecillo raro y violento, que probablemente no tenía más que un amigo en el mundo que le importase, y ese era T. C. [interpretado por L.Q. Jones]. Y sólo Dios sabe qué clase de relación tenían cuando estaban solos. ¡A lo mejor se dedicaban a follarse a un burro! La verdad es que Sam te ayuda a desarrollar un personaje, pero siempre espera que tú aportes algo. Insiste en ello. Y por supuesto así es como yo siempre he trabajado con él y con cualquiera. Lo que sucede cuando la cámara empieza a rodar es algo espontáneo entre los demás actores que participan en la escena y yo.

»Es más, Sam te permite (hasta lo exige) improvisar ciertas escenas para darle espontaneidad al asunto. Por ejemplo, cuando termina el tiroteo y los cazarrecompensas bajan a la calle para ver los cadáveres, Sam hizo que L.Q. y yo improvisáramos un poco el texto, porque había dejado de tener mucho sentido. Toda esa parte en la que yo llamo a L.Q. 'mentiroso' y 'maldito embustero' fue improvisada. Recuerdo que me gustó mucho lo de 'maldito embustero', y que Sam me dijo: 'Ha sido

tu peor frase en toda la película', ¡lo que, por supuesto, quería decir que le había encantado!»

El productor asociado de la película era Roy Sickner, cuya principal responsabilidad consistía en coordinar las escenas de acción y las interpretadas por especialistas. Entre éstos se encontraba el entusiasta Whitey Hughes. «En este negocio, ser bajito te limita a poder hacer sólo ciertas cosas», apuntaba Hughes, que mide un metro sesenta. «Un especialista que mida entre un metro setenta y uno noventa puede doblar a casi cualquier actor de estatura normal. Pero claro, [ser bajo] también tiene sus ventajas, porque puedes doblar a niños y mujeres, lo que para mí ha supuesto mucho trabajo en este negocio.

»En la primera secuencia de *Grupo salvaje*, Bill Holden sale corriendo de la oficina y pasa con su caballo por encima de una chica, y un trozo de su chal se queda enganchado en el estribo. Yo estaba vestido de chica y pasé corriendo por debajo del caballo. Lo hicimos tantas veces que al final apenas me podía mover. Verás, el doble de Holden venía por la calle montado a caballo y yo tenía que pasar por debajo corriendo e intentar chocar mi hombro con sus cuartos traseros para que me hiciera saltar por los aires. No quería que me diera un golpe directo con aquellas pezuñas, pero tenía que quedar bien para la cámara, que estaba situada en contrapicado».

Para terminar aquella escena, Peckinpah quería un plano cenital en el que se viera al caballo y al jinete con la mujer debajo del animal, para subrayar el hecho de que no sólo eran hombres los que sufrían aquella violencia. «Para aquella escena usé a una especialista mexicana llamada Yolanda Ponce», recordaba Peckinpah, «y todo habría salido bien de no ser porque el especialista que iba montado en el caballo no se dio cuenta de que ya la había pasado y dio marcha atrás, cogiéndola por sorpresa. Pues bien, el caballo le metió a la chica una pezuña por la espalda, rompiéndole la rabadilla. Recuerdo que fui corriendo a ver cómo estaba, y lo estaba pasando muy mal, así que la mandamos inmediatamente al hospital. Afortunadamente, se recuperó completamente de aquel pequeño desastre, y desde entonces he contado con ella en todas las películas que he hecho en México». De cualquier manera, el especialista que montaba el caballo ha resultado ser uno de los más desafortunados y gafes de su profesión en todo Hollywood. Su trabajo ha llegado a suponer un peligro tal para todo el mundo, incluido él mismo, que si alguien se atreve si quiera a mencionar su nombre en un rodaje de Peckinpah, tiene que pagar un dólar.

Pero los peligros del rodaje de *Grupo salvaje* no se limitaban al trabajo de los especialistas. Bo Hopkins era un joven actor que debutó en la pantalla como Crazy Lee, el chico al que el grupo deja tirado en Starbuck. Después de aquello, ha aparecido en muchas películas, entre ellas *American Graffiti*, en la que interpretaba al

líder de los «Faraones». Él lo recordaba así: «Era mi primera película, y supongo que se notaba mi interés, así que Sam me llamó un domingo, su día libre, para trabajar con él en su despacho. Me dijo que no me pusiera nervioso, que me soltase. Me dio la impresión de que todo el mundo estaba dispuesto a ayudarme. Lucien Ballard fue muy bueno, porque yo no sabía lo que era un foco principal ni las marcas de posición ni nada de eso. Aprendí mucho en aquella película.

»Tampoco tenía ni idea de para qué servían los *squibs* cuando empecé la película; ya sabes, esas bolsitas con sangre que tienen una carga explosiva acoplada para que salga la sangre como si te hubieran disparado. Así que me explicaron cómo funcionaban y lo que pasaría, y yo le dije al tipo de efectos especiales que me los pusiera en algún sitio en que lo notase para saber cuándo me alcanzaba algún disparo. Él sonrió y dijo que eso era precisamente lo que iba a hacer. Pues bien, Robert Ryan y Albert Dekker eran los que debían herirme por primera vez, y una vez que estuviera en el suelo, yo debía decir: 'Bueno, ¿qué te parecería besarle el culo al gato negro de mi hermana?' Después me disparaban otros tres tipos, y Ryan y Dekker me dejaban como un colador para acabar conmigo. Así que cuando me dispararon por primera vez, el *squib* que yo tenía miedo de no notar explotó, y la sangre me saltó en la cara y Sam gritó: '¡Quédate quieto!'" ¿Quieto?, ¡joder, creía que me habían disparado de verdad! Así que tuvimos que hacerlo otras quince veces, y después dije mi frase, que salió bien.

»Al final llegamos a cuando Ryan y Dekker me matan. Así que Sam dijo que me tenían que disparar cinco veces, y que yo tenía que reaccionar a los cinco disparos y morir con el último. En la versión europea es así, pero en la estadounidense cortaron el plano en el que se me ve morir. Así que los conté: uno, dos, tres, cuatro, cinco; reaccionando con cada uno de ellos. Pues bien, cuando estalló el quinto, la sangre salió disparada, y yo me estremecí y me quedé quieto. Entonces explotó un sexto, y yo dije: '¡Mierda!', y aquello lo estropeó todo y tuvimos que volver a empezar.

»Estuvimos trabajando hasta las ocho de la noche con aquella escena, y habían puesto cargas en las paredes y los muebles para que estallasen como si recibieran el impacto de las balas. Pues bien, una de las cargas, que estaba colocada en un banco, explotó y se me metió una astilla en el ojo. Sam fue el primero en venir a mi lado, y yo pensé: 'Ya está, mi primera película y me he quedado tuerto'. Trajeron a un médico, y Sam dijo: 'Vamos a dejarlo por esta noche'. Y yo dije: 'No, señor, terminémoslo'. Así que el doctor me hizo un corte en el párpado y lo limpió. Entonces Sam me preguntó qué quería beber: vodka, *bourbon* o cerveza. Yo dije que vodka y me tomé un par de tragos. Terminamos la escena, y después Sam me invitó a cenar».

El rodaje de aquella escena inicial, la del combate en Starbuck, fue muy complicado, y a veces había hasta seis de las cámaras Panavision, Mitchell y Arriflex dando

vueltas al mismo tiempo, algunas a veinticuatro fotogramas por segundo y otras a más velocidad, para crear los efectos de cámara lenta. Como Parras está situado en el centro de la gran llanura central mexicana, en un desierto ventoso y polvoriento, Peckinpak había insistido y conseguido que allí hubiera permanentemente un mecánico de cámaras. El único cometido de este mecánico era coger las cámaras todas las noches, desmontarlas completamente, y limpiarlas para que hubiera el menor número posible de fallos mecánicos durante el rodaje.

Cuando se procesaba el metraje de cada día de rodaje, se enviaba una copia de trabajo (una copia del original destinada a ser cortada durante el montaje, para preservar así la original) a Lou Lombardo, que había montado su sala de montaje en un motel cercano. «En cuanto al combate callejero del principio de la película», recordaba Lombardo, «Sam me había dicho, antes de empezar a rodar: "Quiero que el desfile de la Liga Antialcoholica y la banda vengan por la calle, y entonces el grupo se va a escapar de allí, y quiero que entonces se arme una buena". Así que le dije que quizás le interesaría rodar muchos planos de la espera de los cazarrecompensas en los tejados y de la calle con el banco, y que podríamos montarlo juntos de tal forma que la tensión fuera creciendo en un triángulo formado por el grupo, los cazarrecompensas y los del desfile. Así que eso es lo que hizo Sam, y yo lo monté así para conseguir aquella tensión.

»Cuando finalmente escapan de la estación de ferrocarril o lo que fuera aquello, yo monté una secuencia que duraba veintiún minutos, y si veías aquello entero, te juro por Dios que daba la impresión de estar en el infierno. Entonces vino Sam y la montó de nuevo, y cuando él terminó, duraba cinco minutos. Pero eran unos cinco minutos magníficos, porque conservó la esencia de prácticamente todas las acciones, pero fragmentándolo y mezclándolo. Era un auténtico espectáculo. Sam realmente sabe pensar como un montador, y trabajamos muy bien juntos».

Una vez terminado el trabajo en Parras, la unidad de producción se trasladó a otras localizaciones cercanas antes de viajar a Torreón: el arroyo Durazno en el que Pike tiene que librar de su sufrimiento al herido Buck; el cañón que hay detrás de la bodega Perote en el que acampan los cazarrecompensas; El Rincón del Montero, la pequeña y encantadora aldea que hace las veces del pueblo de Ángel en la película; y El Romeral, donde el viejo Sykes espera con los caballos al grupo para que puedan regresar a Starbuck.

William Holden, que interpretaba a Pike Bishop, recordaba El Romeral: «Allí fue donde Sam realmente nos dejó claro qué era lo que esperaba de nosotros en la película. La verdad es que es complicado hacer una escena con seis personajes en la que todos tienen texto, porque lo que se intenta hacer en la toma principal es que todo el mundo esté lo mejor posible para que puedas añadir el resto (los primeros planos y demás) partiendo de esa toma, sabiendo que podrás volver a ella en cualquier

momento. Por supuesto, en cualquier toma siempre hay alguien que lo hace muy bien y alguien que lo hace muy mal. Así que el truco consiste en tener a todo el mundo igual de motivado al mismo tiempo.

Pues bien, que yo recuerde, aquel día los seis estábamos en un mal momento. Se suponía que acabábamos de llegar al corral en el que nos debíamos encontrar para repartirnos la plata, que al final resulta que no es más que un montón de arandelas, y el primer ensayo fue un caos absoluto. Era una escena que en la película duraba ocho minutos, lo que la convertía en larga y complicada. Sam estaba allí mirándonos, y nadie se sabía su texto, porque por alguna razón habíamos pensado que tendríamos tiempo suficiente para ello en el rodaje.

El caso es que Sam nos dijo, en un tono muy calmado pero amenazante: 'Caballeros, han sido contratados para trabajar como actores en esta película, y yo espero que los actores se sepan su texto cuando vienen al rodaje. Estoy dispuesto a concederles veinte minutos, y cada uno puede irse a donde quiera a aprenderse su texto. Pero cuando vuelvan, si no son capaces de ser actores, serán reemplazados'. Pues bien, en mi vida había visto a tanta gente frenética dando vueltas por detrás de los arbustos y todo aquello, apoyados en paredes de adobe, lo que fuera, pero aprendiéndose aquel texto. Pero es que Sam es un perfeccionista, y los perfeccionistas son maestros en su trabajo. Por encima de todo, Sam es un profesional».

Si Peckinpah es un profesional, también es una persona a la que le impresiona ver que otros comparten esa característica. Ernest Borgnine recordaba otro incidente en El Romeral: «Sólo hay una cosa que me molestara de Sam Peckinpah, y era el hecho de que, cada vez que iba a trabajar, llevaba puestas aquellas malditas gafas [de sol], con lo que no se le veían los ojos. A mí siempre me ha gustado mirar a los ojos a la gente con la que hablo, porque me ayuda a entender lo que quiere decir. En el caso de Peckinpah, siempre me pregunté por qué llevaba aquellas malditas gafas.

»En fin, el caso es que un día estábamos en un sitio llamado El Romeral, y estábamos haciendo una escena en la que Eddie O'Brien nos trae café mientras Pike y yo hablamos. Y Pike dice que le gustaría 'dar un último gran golpe y desaparecer', y yo digo: '¿Desaparecer?' Pues bien, en la escena yo le pregunto si tiene algo pensado, y él me habla del sueldo del Ejército y del ferrocarril. Y yo dijo: 'Nos estarán esperando', y Pike responde: 'No lo haría si no fuera así'. Entonces la escena sigue y, justo antes de irme a dormir, yo digo: 'Pike, yo tampco lo haría si no fuera así. Entonces, después de haber dicho eso, en lugar de girarme hacia Bill y quedarme mirando a la cámara, me giré hacia el otro lado y me quedé de espaldas a la cámara. Y entonces hubo un largo silencio, y la cámara seguía rodando, y yo pensé: ¿Qué demonios pasa? ¿Es que Sam se ha quedado dormido?' Y entonces escuché su voz diciendo: '¡Corten!', pero con un cierto temblor. Así que esperé a estar seguro de

que la cámara no estaba rodando, y entonces me di la vuelta y miré a Sam, y las lágrimas le brotaban de detrás de las gafas de sol. Y Sam dijo: 'Maldita sea, ¡eso sí que es ser profesional!'»

Cuando el rodaje iba por la mitad de lo programado, la compañía empezó a filmar la violenta batalla final entre el grupo y las tropas de Mapache. Para ello se convirtió la hacienda Ciega del Carmen en la ciudad de Agua Verde. Según el guion, aquella brutal lucha debía empezar con Mapache matando a Ángel, después de lo cual Pike mataba a Mapache en venganza. Entonces, sin interrupción, la batalla continuaría hasta que todos los miembros del grupo y casi todos los soldados hubieran muerto.

Sin embargo, Peckinpah decidió hacer un cambio crucial en la escena. En lugar de la sangría ininterrumpida, Peckinpah incluyó un punto muerto después de las muertes de Ángel y Mapache. Los restantes cuatro miembros del grupo están de pie en mitad del patio, con las pistolas desenfundadas, esperando un violento ataque de las tropas que, habiendo perdido a su líder, no pueden hacer otra cosa que quedarse boquiabiertos ante lo ocurrido. Peckinpah prolongó el instante para mostrar a Pike, Dutch, Tector y Lyle cautos al principio y después regocijándose por haber intimidado a un ejército entero. Entonces Pike se da la vuelta, y al ver al consejero alemán de Mapache, acaba con él de un solo disparo, y la batalla comienza, pero lo hace porque el grupo lo *elige*. No están defendiéndose, sino desplegando su último y gran ataque.

Al llegar hasta allí para recuperar a Ángel, habían cometido un acto inútil pero necesario, cumpliendo con su compromiso como camaradas. Cuando Mapache mata a Ángel, no tienen otra opción que matarlo a él, sin importar las consecuencias. Una vez hecho esto, se dan cuenta (Pike sobre todo), que *ese* es su «último gran golpe», y que después no podrán «desaparecer». Han ganado en lo único que realmente les importaba, porque, como compañeros en una profesión mortal, se han enfrentado a un ejército entero y lo han diezmado. Que tengan o no razón, que sean buenos o malos, que vivan o que mueran, no tiene nada que ver. El hecho de que mueran como han vivido, *como lo han elegido*, es, sin embargo, esencial, porque les confiere una integridad personal que les es negada a los cientos de hombres a los que matan, además de a los cazarrecompensas, que se burlan grotescamente de ellos después de la batalla. Deke Thornton es el único que entiende lo que ha pasado, y homenajea al grupo llevándose lo único que significa algo para él: el arma de Pike Bishop (este toque también fue añadido por Peckinpah durante el rodaje).

Como es de suponer, la batalla fue una escena extremadamente compleja, debido a la acción violenta y a que se necesitaba un gran número de extras. Para realizarla, Peckinpah dependió en gran medida de su equipo, incluidos el ayudante de dirección Cliff Coleman y el jefe del departamento de vestuario, Gordon Dawson.

Dawson recordaba: «La llamamos 'La batalla de la terraza sangrienta', y para ella se usaron cuatro cámaras. Sacábamos treinta centímetros de película al día. Era complicado porque teníamos que hacer que la acción encajase: primero la acción en primer plano y todo lo demás –¡bum!–, siguiente acción en primer plano y todo lo demás otra vez.

Cada vez que preparábamos el rodaje de una acción en primer plano teníamos que repetir exactamente lo que había pasado en las tomas anteriores en el fondo para poder montarlo todo junto. Tío, la gente se volvía loca.

»Yo sólo tenía 300 uniformes del ejército mexicano, y en esa escena matamos a unos 5.000 (los reventamos o les disparamos), si cuentas el total de las tomas. Para compensar, prácticamente tuvimos que construir una maldita fábrica. Si a un tipo le disparaban o lo reventaban, al principio le quitábamos la ropa y le dábamos nueva, pero pronto empezó a escasear. Así que montamos unos secadores gigantes (unos focos grandes) y preparamos una mezcla de una pintura caqui fantástica. Cuando disparaban a un tipo, venía a vernos. Teníamos una auténtica cadena de montaje. Él se ponía al principio y le arrojaban un cubo de agua. Entonces le tapábamos los agujeros de la ropa con cinta verde mientras le quitábamos los cables de los efectos especiales, luego lo poníamos debajo de los secadores; de los focos. Finalmente le echábamos la pintura caqui mientras estaba debajo de los focos, y mientras se secaba y todavía tenía aspecto de pintura, un tipo con el material para envejecer y los guantes sucios le daba una pasada para que tuviera aspecto de usado. Al mismo tiempo, un tipo de efectos especiales le ponía los cables para la siguiente toma. Al final tardábamos cinco minutos en volver a tenerlos listos, mucho menos que cuando empezamos. Cuando empecé *Grupo salvaje* creía que estaba bastante bien preparado para hacerla, pero en aquella escena, Sam nos lo puso realmente difícil».

Se tardaron once días en rodar la "batalla de la terraza sangrienta". Además de Dawson y Coleman, Lou Lombardo tuvo que dejar la sala de montaje para dirigir la segunda unidad. Eso significaba que del montaje de aquella escena crucial tendría que ocuparse Bob Wolfe, que se había incorporado a la producción como montador. Debido al tremendo impacto que esta escena debía producir en el público, resulta prácticamente imposible calcular el valor de la contribución de Wolfe. Por aquel entonces, tanto los miembros del reparto como del equipo se habían vuelto duros y confiados. «Bill Holden había escrito un prólogo para *Grupo salvaje*», recordaba Peckinpah, «y lo trajo consigo a México cuando vino. Quería que lo filmásemos porque creía que el público podría no entender lo que pasaba. Yo le dije: 'Mira Bill, vamos a esperar al final de la película, y si todavía crees que hace falta, lo rodaremos'. Y él aceptó. Entonces, un día después de terminar las secuencias de Agua Verde, estábamos volviendo del rodaje y le dije: '¿Bill, tienes ese pró-

logo?' Y él me miró, sonrió y dijo por lo bajo: '¿Por qué no te vas a tomar por culo?' Por aquel entonces *era* Pike Bishop. Había clavado el papel».

La siguiente escena importante que tenían que rodar era una en la que el grupo tenía que robar munición de un tren. Para ello se utilizó una auténtica locomotora de la época, que todavía funcionaba. Se movía a lo largo de varios kilómetros de una vía muerta situada al sur de La Goma. Se tardó seis días en rodar la escena.

«Cuando llegamos a la escena del tren», recordaba Borgnine, «éramos duros de narices. ¿Recuerdas los planos en que Dutch cae entre los coches cuando los soldados le disparan? La razón por la que parece tan real, la razón por la que es tan emocionante en la pantalla, es porque no usamos un especialista, ni un croma ni nada parecido. A Sam no le gustan esa clase de cosas porque dan un aspecto falso. Se trataba de dejar que fluyera la adrenalina y hacer lo que había que hacer».

Warren Oates también recuerda cómo fluía su adrenalina: «En la quinta toma, Holden puso aquel tren a tope, porque Sam decía que no iba lo suficientemente rápido. Holden se enfadó, apartó al maquinista de un empujón y tiró de la palanca hasta el final... ¡y allí fuimos! El recorrido era de unos dos kilómetros, y llegamos allí bastante rápido, y yo podía ver cómo la gente se apartaba de la vía porque yo estaba subido en el vagón que hay junto a la maldita locomotora. Y entonces empecé a pensar: 'Oh, oh, ¡Algo va mal!' porque estábamos frenando pero nos deslizábamos y salían chispas. Y más adelante había un vagón aparcado en la vía, que servía para parar el tren y que no nos pasásemos de la marca. El caso es que yo vi cómo nos acercábamos, y me parecía que todo pasaba a cámara lenta. Los dos vagones chocaron como fichas de dominó. Alguien dijo que parecía que yo estaba bailando ballet. Me agarré a las rejas que había en la parte frontal de la locomotora y me quedé mirando por encima de la caldera, ¡porque aquello había que verlo!

»Más tarde, cuando me llegó el turno, Sam me dejó hacer lo que quisiera, porque por aquel entonces yo ya conocía perfectamente mi personaje. Después de matar a los dos soldados que estaban sentados en la parte frontal del vagón, Sam quería hacer un plano en el que se supone que me lo estoy pasando en grande con el paseo. Pues bien, Sam me dijo que hiciera «algo», así que me puse a hacer como si fuera el maquinista, igual que lo haría un niño, y por supuesto, como el maquinista mexicano siempre soltaba un 'tut' cada vez que va a mover el tren (es la costumbre), yo hice lo mismo. Simplemente hice como si fuera mi tren».

Los dos soldados a los que Oates dispara frente al tren eran, claro, especialistas estadounidenses. Uno de ellos, Gary Combs, había viajado hasta allí únicamente para hacer aquel plano. Combs, que ha trabajado desde entonces en muchas películas de Peckinpah, entre ellas *La huida* y *Pat Garrett y Billy the Kid*, perdió un ojo trabajando en *Pequeño gran hombre* cuando un indio que había bebido demasiado sacó la punta de goma de una de sus flechas. De *Grupo salvaje*, Combs recordaba

lo siguiente: «Habían construido una plataforma especial a poca altura, frente al vagón, fuera de plano, para que el otro tipo cayese sobre ella y no se hiciera mucho daño. Y el lateral de la vía en la que yo tenía que caer también era bastante blando. Así que no era una escena muy complicada. En aquel momento el tren estaba yendo todo lo rápido que podía ir, es decir, a unos cincuenta kilómetros por hora. No es demasiado rápido. Pero si se trata de un tren antiguo como aquel, humeando y echando fuego... en pantalla parece que va a mil por hora».

La última secuencia de acción que se iba a rodar mostraba cómo cruzaban el río después del robo del tren. El guionista Walon Green recordaba: «En principio, había un cable cruzando el río, en lugar de un puente. La única razón para el cambio era que el río no era adecuado para poner un cable. La verdad es que, cuando el puente explota queda estupendo en pantalla, pero me hace gracia porque me acuerdo de las discusiones que tuve con Sam al respecto. Yo decía: 'Por Dios, ¿Vas a volar otro puente?' Pero Sam tenía una buena respuesta: 'No se trata sólo de volar un puente; se trata de cómo vuelas ese puente'. Y tenía razón. Quedó genial». De volar el puente en pedazos se encargó el experto en efectos especiales Bud Hulburd.

El puente se construyó en el río Nazas, al sur de Torreón. En la parte central se colocaron unas bisagras, en el extremo que no recoge la cámara, para que se desenganchara como una trampilla cuando estallasen las cargas explosivas. Debía parecer que los cazarrecompensas y sus caballos caían al río con el puente, pero sin que hubiera escombros peligrosos para los especialistas. También hubo que colocar varias cámaras. Algunas de ellas se colocaron en lanchas, para captar la rapidez con la que fluía el agua.

Strother Martin lo recordaba así: «Sam estaba muy preocupado por el puente, con todas sus vigas y la dinamita. Se preocupaba por los tipos que tenían que caer al río en aquel plano. Era un río peligroso, rápido, profundo y oscuro. Vi cómo la corriente arrastraba a algunos de ellos. Las cámaras se caían, y había remolinos negros. Sam y Lucien fueron en busca de una de las cámaras porque necesitaban el material. Fue peligroso para todo el mundo».

Sin embargo, no todos los que estuvieron implicados en la escena pensaron que había merecido la pena. Joe Canutt, el hijo menor del legendario especialista Yakima Canutt, mide un metro noventa y fue el doble de Robert Ryan en la película. Él lo recordaba así: «Aquella fue la última vez que trabajé para Peckinpah. Mandó a un especialista en dinamita llamado Budd Hulburd que volase el puente. Trabajar con explosivos es algo complicado. Y si tengo que estar en un puente que va a volar en pedazos bajo mis pies, me gusta echar un buen vistazo a la carga que van a utilizar. Pues bien, Sam había despedido a toda la gente de efectos especiales y había contratado a Hulburd, porque no le habían dado [a Peckinpah] lo que pedía. Así que esta era realmente la primera vez que Hulburd estaba al mando, y Sam le daba

un miedo tremendo. Yo le eché un vistazo al material, y allí había suficiente explosivo como para mandarnos volando a la otra orilla. El hijo de mi madre no es ningún imbécil. Le dije que si no reducían la carga, tendrían que buscarse a otro para hacer la escena. Pues bien, al final la redujo, y yo hice la escena. Pero le dije a ese hijo de puta de Peckinpah que no volvería a trabajar con él».

De cualquier manera, la escena del puente resultó ser uno de los momentos más emocionantes de la película. Cuando regresó a Hollywood después de haber terminado su trabajo en *Grupo salvaje*, Bud Hulburd les dijo a sus amigos: «¡He tenido la oportunidad de colgar un Rembrandt! No creo que vuelva a pasarme algo parecido».

Después de que se completara la mayor parte del rodaje, desde Warner Brothers comunicaron a Peckinpah y a su montador Lombardo que un grupo de directivos iba a viajar hasta México D.F. para reunirse con ellos, y que querían ver todo el material que hubieran montado durante la producción. Lombardo lo recordaba así: «Sam era un tipo muy listo. Aquella era su vuelta al ruedo, e insistió en que yo estuviera con él durante el rodaje, en vez de quedarme en los estudios. Yo soy montador, y normalmente mi trabajo consiste en hacer un primer montaje de las películas para que todo el material válido quede ordenado en una larga y única cinta. Entonces, cuando termina el rodaje, me reúno con el director, Peckinpah en este caso, y trabajamos con eso hasta que tenemos el montaje definitivo.

Pues bien, Sam tenía una teoría sobre cómo quería que yo hiciera mi trabajo, y me interrumpía constantemente cuando yo estaba montando los copiones de cada día tal y como me llegaban, e insistía en que hiciera algo más parecido a un montaje definitivo. Al final le dije a Sam: '¡Mira, será mejor que me dejes trabajar con lo que me va llegando, porque se me está amontonando una tonelada de película!' Y Sam me dijo: 'Me da igual que cuando terminemos el rodaje sólo hayas montado diez rollos. Quiero que lo montes como yo digo'.

»Así que, tres meses después, yo tenía como unos diecisiete rollos montados, y Ken Hyman me llamó para decirme que querían organizar una proyección... en México D.F. para los jefazos de Warner Brothers. Pues bien, yo al final llevé sólo quince rollos, y les encantó. Le dieron a Sam luz verde para cualquier otra cosa que quisiera hacer. Por eso no quería mostrarles simplemente una sucesión de material válido, sino que me hizo pulir las secuencias al máximo para que pudieran ver lo potente que iba a ser la película».

Finalmente, a principios de 1969, después de ochenta y un días, terminó el rodaje principal de *Grupo salvaje*. Había sido una experiencia larga y dificultosa para todos los involucrados, pero por alguna razón, a nadie pareció importarle. «Lo que pasó en *Grupo salvaje*», comentaba Dawson, «es algo que no pasa casi nunca: todo el mundo lo dio todo, cumplió con su trabajo hasta el más mínimo detalle, mane-

jando ocho posibilidades y pensando en otras ocho, al límite durante [ochenta y un] días. Todos estuvieron al 100 por cien, se comprometieron hasta el final... ¡o es que no estaban allí!»

«En *Grupo salvaje*», recordaba Borgnine, «trabajamos muy duramente, pero todos cumplimos nuestra parte. Fue duro, pero nos encantó, porque todos teníamos la sensación de estar creando algo importante».

Lombardo se quedó en México con Peckinpah tres meses más después del final del rodaje para hacer el primer montaje completo de la película. Cuando regresaron a Hollywood, trajeron consigo un montaje que duraba tres horas y cuarenta y cinco minutos. Los siguientes seis meses se dedicaron a reducir la longitud de la película en un tercio.

Al montador Lombardo, los ochenta y un minutos cortados le parecieron mucho más: «La gente me pregunta cómo pude coger una película y cortarla por la mitad. Créeme, fue bastante duro. Pero Sam tuvo bastante buen criterio: sólo quitaba partes de secuencias, pero dejando su esencia. La redujimos a dos horas y veinticuatro minutos, pero fue algo doloroso. Si tuvieras la oportunidad de hacerte con las tomas que quedaron fuera de *Grupo salvaje* y pudieras verlas, no permitirías que las quitasen de la película. Era todo bueno, sencillamente. El problema es que no hay público que se quede quieto cuatro horas, así que no teníamos alternativa.

»Cuando terminamos, el film duraba menos de dos horas y media con intermedio. Había 3.642 cortes en la película; más que ninguna otra película en color rodada hasta la fecha. Yo recordaba que Hitchcock, creo, había dicho una vez que, si quieres que una película sea realmente emocionante, tienes que meter muchos cortes. Una película normal no suele tener más de unos 600. Así que, según ese criterio, *Grupo salvaje* es la película más emocionante de la historia».

Lombardo, que dijo esto antes de que Paul Seydor consiguiera que se reinsertasen los *flashback*, habló muy bien de éstos, y lamentó su ausencia en la versión estadounidense: «De todas formas, lo que realmente hacía de *Grupo salvaje* una película increíble eran las partes subliminales; los *flashbacks* que dan a estos cabrones tan duros una dimensión humana. Los quitaron prácticamente todos de la copia estadounidense, pero eran magníficos. Del que más orgulloso me siento era de uno que tenía lugar cuando el grupo pasa la noche en un campamento y los cazarrecompensas la pasan en otro. Empecé con Strother Martin preguntándole a Ryan qué clase de persona era el personaje de Holden, y Ryan le contestaba: 'El mejor...' De ahí cortaba a un *flashback* de Holden en un burdel (mucho más joven y sin mostacho), con una botella de whisky en la mano y gritando: '¡Mierda!' Entonces cortaba a Holden en el campamento en el presente, hablando con Borgnine, y de pronto te das cuenta de que tanto él como Ryan están pensando en el mismo incidente. Entonces cortaba otra vez al burdel y el *flashback* terminaba cuando llega la pandilla

y Holden sale por la ventana, dejando a Ryan sólo y herido. Al final acababa el *flashback*, y veíamos a Ryan en el presente terminando el pensamiento que había comenzado antes del *flashback*: '... no lo cogieron'. Entonces cortaba a Holden en el presente y seguía la escena con Borgnine, y todo eso de 'No lo haría si no fuera así'.

»Toda la parte subliminal entraba con cortes directos, lo que por aquel entonces era algo único. Entonces los de Warner Brothers se asustaron, porque nadie lo había hecho antes, e insistieron en utilizar encadenados para que hasta su abuela se diera cuenta de que aquello era un salto al pasado. Fue una verdadera pena, porque funcionaba muy bien tal como estaba al principio. Ojalá tuviera una moneda por todas las veces que he visto la técnica del corte directo desde entonces, tanto en el caso del *flashback* como en el del *flashforward*. Pero claro, era una novedad y un riesgo, y no estaban dispuestos a arriesgarse en lo más mínimo».

Como a veces hay algunas imágenes que tienen problemas con su correspondiente banda sonora, se realiza un proceso conocido como «looping» o «doblaje» para regrabar el sonido. Consiste en que el actor se vea a sí mismo en la pantalla de un estudio de doblaje y repita el mismo texto ante un micrófono con la misma cadencia e intensidad emocional.

Al ser un procedimiento caro y que lleva su tiempo, muchos estudios lo limitan sólo a las frases menos aceptables.

«Gastamos mucho dinero en el doblaje», recordaba Lombardo. «Regrabamos aproximadamente un treinta por ciento de la banda sonora porque Sam se negaba a que aquello fuera una chapuza. Holden vino y grabó unas 150 frases, Borgnine unas 90. Durante unas cuantas semanas creo que tuvimos a todos los personajes principales y secundarios de la película doblándose, y Sam trabajó mucho con todos hasta que consiguió que alcanzasen el punto emocional adecuado para decir la frase como a él le gustaba. Cuando un actor estaba ocupado con otro proyecto, Sam enviaba a alguien a donde estuviera y les hacía grabar el doblaje en el estudio disponible más cercano. Para Sam es de vital importancia que se entienda perfectamente todo el texto.

»Pero lo más raro que hizo Sam en lo que respecta al sonido de *Grupo salvaje* fue repetir completamente la banda de efectos de sonido después del preestreno que se hizo en Kansas City. A Sam le parecía que los encargados de los efectos habían hecho una chapuza, y tenía razón. Grabó todos los disparos, todo, desde cero. Entró allí gritando: 'Quiero que cada una de las pistolas tenga una actitud diferente. Quiero que la de Pike tenga una actitud especial, que el rifle de Ryan suene con una personalidad diferente [a la de] todos los demás cazarrecompensas que están en el tejado. Y quiero que el arma de Strother Martin sea estruendosa... ¡una escopeta para cazar búfalos! Cada arma tiene que tener un sonido que encaje con el hombre que la lleva. Y ese tren... ¡Quiero que ese cabrón ruja como el Infierno!' Pues bien, Sam

armó una gorda con aquella pista de efectos, pero consiguió que alcanzase un nivel de calidad que les valió el premio al Mejor Sonido de la S.M.P.T.E.»

Para la música de la película, Peckinpah había hecho venir a Jerry Fielding desde México mientras se rodaba el film para que se empapase de la atmósfera del rodaje. «Para mí, Sam ha hecho cuatro películas importantes», afirmaba Fielding. «Creo que *La balada de Cable Hogue*, a la que yo no puse música, es una de las mejores, y *Junior Bonner* es una pequeña joya. Y *Noon Wine*, la película para televisión en la que nos conocimos, es una obra encomiable. Pero *Grupo salvaje* es, con mucho, no sólo su mejor película, sino, en mi opinión, probablemente la mejor que se haya hecho en el género.

»Digo esto por varias razones. La principal de todas es el incontable número de horas que dedicaron a la producción un montón de personas con talento, que se preocuparon muchísimo del resultado final. Phil Feldman, a pesar de los errores que cometió más tarde en la distribución y en el montaje posterior de la película, tuvo al menos el suficiente sentido común como para permitirnos a Sam y a mí, y a todos los demás, ocuparnos en la película cuatro meses más de lo que estoy seguro que el estudio realmente deseaba. Nos dieron la portunidad de trabajar en la película hasta el punto de llegar a venirse completamente abajo para después superar ese punto y volver a renacer como un todo coherente. Fue esa destrucción y ese renacimiento lo que hicieron de *Grupo salvaje* una experiencia tan increíble en la pantalla.

»Era una película que podría haber pasado desapercibida si no hubiera sido por la manera excesiva y explosiva en que muestra la violencia. Ahora hay mucha gente que le reprocha a Sam haber hecho *Grupo salvaje*, porque dicen que sólo la hizo para llamar la atención. Pero incluso aunque así fuera, que yo estoy seguro de que no, incluso aunque así fuera, sigue siendo una obra increíble. Creo que vi la película unas 400 veces mientras componía la banda sonora, y he de decir que, en todo ese tiempo, no recuerdo ni una sola escena que me hiciera torcer el gesto, algo que no puedo decir de ninguna otra película en la que haya trabajado.

»La verdad es que las ideas que Sam tenía respecto a la banda sonora de *Grupo salvaje* eran todas malas. Quería contar con dos guitarristas mexicanos... algo muy realista. Pero eso no se puede hacer. Verás, el realismo en el cine no parece tan real. Puedes esparcir mierda de caballo por toda la sala para que el público pueda oler a los animales. Para que la película sea 'real' tienes que convertirla en una película. Sam tenía muy claro una cosa: la música tenía que ser mexicana, y lo era. También tenía que ser muy 'sentimental', pero la película era tan violenta que yo opté por todo lo contrario. Lo planteé como una historia de amor entre dos hombres. En toda la película, la única persecución que hay es la del asalto al tren. El resto es bastante oscuro y triste. Es bastante melancólica. La única parte realmente divertida es la escena de la bodega con Ben Johnson y Warren Oates.

»Sam y yo tuvimos la mayor pelea de nuestra relación a causa de la banda sonora para el final de la película, cuando toda esa gente está llevándose a los heridos y se ve la silueta de los buitres frente al siniestro cielo gris. Él quería otra vez a sus dos guitarristas. Yo le tiré una silla a la cabeza cuando me lo dijo. Creo que nunca he estado más cerca de matar a alguien. La música que yo había compuesto para ese momento de la película era una marcha fúnebre, y nunca me había emocionado tanto con un tema como en aquella ocasión».

Camille Fielding, la mujer de Jerry, recordaba los largos meses durante los que su marido trabajó en la banda sonora de otra manera: «Jerry estuvo en México trabajando en *Grupo salvaje* durante seis meses y medio, algo inaudito para una banda sonora, especialmente un western. Y yo fui a ver a Sam porque aquel año habíamos tenido lluvias torrenciales y nuestra casa estaba a punto de derrumbarse sobre el Teatro Chino (como les ocurrió a casas aquel año), y le dije: 'Voy a pedirle el divorcio a Jerry, y maldita sea, Sam, ¡te voy a poner a ti como la causa!'. En realidad sólo lo decía medio en broma. Pero con Sam Peckinpah hay que acostumbrarse a eso, porque trabajar para él significa estar casado con la película. Nada más importa».

No resulta sorprendente que Jerry Fielding fuera candidato a un Oscar por *Grupo salvaje*. Lo sorprendente es que la película sólo recibiera otra candidatura más, la de Mejor Guion Original (historia de Roy Sickner y Walon Green y guion de Walon Green y Sam Peckinpah). Walon Green comentaba: «Los miembros del Writers Guild, la mayoría de los cuales no han dirigido ni dirigirán una película en su vida, habían votado que para que un director apareciese en los créditos como guionista tenía que haber escrito al menos un sesenta por ciento del guion. Yo voté contra aquella propuesta porque pensaba que era una gilipollez y que sólo representaba al guionista frustrado y que no ha dirigido nunca.

»Así que cuando llegó el momento de juzgar *Grupo salvaje* a ese respecto, el comité encargado de ello leyó el guion y dijo: 'Peckinpah no ha escrito lo suficiente como para aparecer en los créditos'. Así que yo les mandé un mensaje diciendo que los cambios en el guion no se pueden medir en líneas ni en páginas. Cambios muy pequeños pueden significar una mejora considerable. Y aunque obviamente él no había reescrito el sesenta por ciento del guion, sus cambios habían sido lo suficientemente importantes como para que yo pensase que su nombre debía aparecer en los créditos. Una de las cosas que me parecen mal de la actitud de los guionistas es que el director piensa: 'Será mejor que reescriba el sesenta por ciento del guion si quiero aparecer en los créditos como guionista'. Sam no lo hizo y a mí me pareció bien. Si hubiera cambiado el sesenta por ciento de *Grupo salvaje* se lo habría cargado. Pero en vez de eso, se limitó a hacer los cambios adecuados y a mejorarlo».

Antes del estreno de la película, cualquier film realizado en Estados Unidos por una *major* tenía que pasar por la Motion Picture Association of America para obte-

ner una calificación por edades. «Discutimos mucho con los censores, porque al principio querían clasificar *Grupo salvaje* como una película X», comentaba Lombardo. «Por aquella época se te permitía estar presente durante el visionado de la película, algo que ya no se hace. Les explicamos que si quitaban determinada parte, otra quedaba coja. De alguna manera lo entendieron casi todo, y permitieron que dejásemos gran parte de lo que discutimos. Pero claro, muchas veces Sam los veía venir. Me hizo añadir ciertas cosas que sabría que nos harían quitar. Para él, todo era relativo. Pero sí que perdimos algunas cosas que nunca deberían haberse quitado, como el puesto de un carnicero mexicano con la carne colgando al aire. Era sangriento, claro, ¿pero has estado en México actualmente? Los carniceros de allí no han cambiado nada en cien años. A lo mejor los censores eran vegetarianos. Al final, de todas formas, acabaron dándonos una R [mayores de 17 años y menores acompañados de un padre o tutor].

»Entonces llevamos la película a Kansas para el preestreno. ¡Dios mío, vaya experiencia! La gente estaba o completamente a favor o completamente en contra. ¡Y los que estaban en contra eran más violentos que la propia película! Me acuerdo de una señora en concreto. Yo estaba en el vestíbulo junto al teléfono, y ella estaba gritando, diciendo que quería que la Liga de Mujeres por la Decencia o algo así [viniera] al cine e impidiera la proyección de la película. Yo no me lo podía creer. Pensé que quería matarnos. Así que cogí a Sam y le dije: 'Sam, tenemos que salir de aquí. Se están preparando para darnos una paliza'. Pero Sam se rió y me contestó, gritando: '¿Irnos ahora? Pero bueno, compañero, ¡yo creo que los tenemos donde queríamos!'»

Después del preestreno de Kansas City, la película volvió a los estudios para un último montaje y para una revisión previa al estreno general. Mientras tanto, Peckinpah estaba trabajando en otro proyecto para Warner Brothers en el que Phil Feldman era el productor ejecutivo, llamado *La balada de Cable Hogue*. Cuando Peckinpah estaba en el rodaje de esa película, Warner Brothers decidió estrenar *Grupo salvaje* únicamente en Europa, retrasando el estreno estadounidense para un "festival" de nuevos largometrajes que Warner Brothers-Seven Arts tenía pensado celebrar en las Bahamas la última semana de junio de 1969.

El "festival de cine" celebrado en el King's Inn de la isla Grand Bahama no era en realidad ningún festival, sino un evento para la prensa en el que mostrar los próximos estrenos importantes de los estudios. Habían llevado allí a todos los responsables de cada película con los que habían podido contar. En el caso de *Grupo salvaje* fueron Sam Peckinpah, Phil Feldman y el grupo: Holden, Borgnine, Oates y Johnson.

Grupo salvaje se convirtió en una película controvertida, como apareció reseñado en "Variety" el 2 de julio. Algunos miembros del público se marchaban de las salas

en señal de protesta durante la proyección. En una conferencia de prensa celebrada al día siguiente, Peckinpah y sus colaboradores recibieron ataques y aplausos con comentarios que iban desde los muy negativos (Virginia Kelly, del "Reader's Digest": «Sólo tengo una pregunta: ¿por qué han tenido que hacer esta película?») a los muy positivos (Roger Ebert, para el "Chicago Sun-Times": «Esta película es una obra maestra»).

El film se estrenó en Estados Unidos a la semana siguiente, y siguió siendo objeto de debate. Casi todos los críticos se referían ella como la más sangrienta jamás filmada; sin embargo no se ponían de acuerdo acerca de si esto era bueno o malo:

> «Varios cientos de muertes sin sentido en la frontera no son una genialidad. Son sólo varios cientos de muertes sin sentido en la frontera.»
>
> Joseph Morgenstern, "Newsweek"

> «[No tiene] mucho sentido hablar de esta película fea, sin sentido y desagradable.»
>
> William Wolf, "Cue"

> «*Grupo salvaje* tiene fallos y errores, pero sus logros son más que suficientes para confirmar que Peckinpah, junto a Stanley Kubrick y Arthur Penn, pertenece a lo mejor de la última generación de cineastas estadounidenses.»
>
> "Time"

> «[Peckinpah] es un director tan genial que no entiendo cómo se puede evitar usar la palabra «maravilla» al hablar de esta obra. La violencia de su película vive y se deleita en una belleza en movimiento... La violencia *es* la película.»
>
> Stanley Kaufman, "The New Republic"

Poco después del estreno de *Grupo salvaje*, Peckinpah viajó a Hawai para tomarse unas vacaciones con sus hijos y para montar *La balada de Cable Hogue*. Cuando estaba allí, recibió la llamada de Phil Feldman para informarle de que Warner Brothers tenía pensado cortar veinte minutos de la versión estadounidense de *Grupo salvaje*.

«Estaba en Hawai cuando recibí la llamada», recordaba Peckinpah. «El señor Feldman me dijo: 'Nos gustaría cortar la película porque no está teniendo tan buena acogida como esperábamos'. Entonces le pedí que esperase un tiempo y le diese una oportunidad, porque en Europa estaba teniendo bastante éxito. Pero antes de que pudiera darme cuenta ya habían cortado todas las copias. Pero fueron Ted Ashley y Phil Feldman. Cortaron todos los *flashback*, lo que humanizaba a los

personajes. No me lo podía creer. Había gente pidiendo mi cabeza en una bandeja porque hay demasiada violencia en la película, y Feldman va y se asegura de que eso sea lo único que se vea».

Sin embargo, hubo mucha gente que vio algo más. Aunque *Grupo salvaje* era una película controvertida, también es cierto que generó un culto cada vez mayor entre los estudiosos del cine, además de entre los aficionados al mismo. Más de diez años después de su estreno original, *Grupo salvaje* sigue siendo una de las películas más alquiladas en el mercado de 16 mm (principalmente por parte de universidades y sociedades cinéfilas), además de disfrutar de reposiciones de gran éxito cada cierto tiempo en cines de todo el país y el extranjero. Y aunque Warner Brothers simpre mantuvo que *Grupo salvaje* nunca dio beneficios, los estudios la escogieron como una de las veinte primeras películas que ofrecería en venta directa para el mercado del vídeo casero como un «clásico del cine» Según todas las versiones, *Grupo salvaje* parece haberse convertido en uno de los "fracasos" con más éxito de la historia del cine.

CAPÍTULO 9

'LA BALADA DE CABLE HOGUE'

La encontré en el lugar equivocado

Después del duro realismo de *Grupo salvaje*, Sam Peckinpah necesitaba un respiro. Por eso eligió para su siguiente película una alegoría, *La balada de Cable Hogue*, la historia de un hombre traicionado y abandonado a su suerte en el desierto, que encuentra agua "en el lugar equivocado". Es una historia de amor, de castigo y del sueño americano, enmarcada en los últimos días del Viejo Oeste. La historia, rodada en el Valle de Fuego, un páramo polvoriento al sur de Nevada, trataba sobre la supervivencia, tanto a uno como al otro lado de la cámara.

Max Evans, escritor de libros de temática del Oeste ("The Rounders", "The Hi-Lo Country", "One-Eyed Sky") que interpretaba en *La balada de Cable Hogue* al guardia armado de la diligencia, y que más tarde escribió sobre esa experiencia en un libro (engañosamente titulado "Sam Peckinpah: Master of Violence" ["Sam Peckinpah: maestro de la violencia"]), recordaba: «Al principio, *La balada de Cable Hogue* era una historia de amor sencilla, de bajo presupuesto, que Sam quería hacer porque tenía ganas de mostrar su lado tierno. Pero entonces la cosa se complicó, y la gente del estudio empezó a decir: 'Ya está Peckinpah con sus ataques de locura'. Pues bien, eso era una sucia mentira. Sam era uno de los pocos que ayudaban a que aquello no se desmoronase. Todos los que le rodeaban se estaban viniendo abajo, y cuando no podían más, él los despedía. Y los que podían soportarlo, sabe Dios que aguantaron hasta el final y terminaron la película».

Lo cierto es que el guion de *La balada de Cable Hogue* llevaba bastante tiempo circulando por Hollywood antes de que Peckinpah se decidiese a rodarlo. L.Q. Jones lo recordaba así: «Yo llegué a comprar *La balada de Cable Hogue*. Nos ofrecieron el guion [a LQ/JAF] por unos 5.000 dólares. Y yo quería hacerla (era condenadamente bueno), porque pensaba que sería mejor hacerlo con una compañía pequeña, porque daría menos problemas. Pero aquello no salió.

»Por aquel entonces, Sam y yo íbamos a hacer *The Castaway*, pero mi abogado decidió fugarse con el dinero y todo se fue al carajo. Creo que fue un año más tarde cuando estaba hablando con Sam y me dijo: 'He encontrado la película que vamos a hacer'. Y esto era cuando Sam todavía no tenía suficiente dinero ni para comer, y todo el mundo tenía que prestarle algo para salir adelante. Empezó a contarme la historia y yo dije: 'Para. Déjame que te cuente yo el resto'. Era *La balada de Cable Hogue*. Puse el dinero para comprarlo en nombre de Sam. Pero entonces salió *Grupo salvaje*, y al final *La balada de Cable Hogue* la hicieron en Warner Brothers».

«Edmund Penny y Johnny Crawford habían escrito el guion de *La balada de Cable Hogue*», recordaba Peckinpah, «y cuando la leí supe que sería una película sensacional. Me lo pasó Warren Oates. Quería el papel de Cable, y L.Q. Jones quería el de Joshua, pero yo no podía dárselos. Tenía que hacer lo que me parecía correcto. Cuando vi *Morgan, un caso clínico* [dirigida por Karel Reisz, 1966], llamé a Ken Hyman para que me consiguiera a David Warner para el papel, y estuvo fantástico».

Además de Warner, Peckinpah contó con Jason Robards en el papel de Cable Hogue y con Stella Stevens en el de Hildy, la prostituta que se convierte en su amante. L.Q. Jones y Strother Martin interpretaron respectivamente a los malvados Taggert y Bowen, mientras que, entre los secundarios, Slim Pickens interpretó al conductor de la diligencia y R.G. Armstrong al dueño de la compañía. En un principio, tanto Peckinpah como Warner Brothers veían *La balada de Cable Hogue* como una producción de presupuesto modesto que podía rodarse en los dos primeros meses de 1969, con Phil Feldman como productor ejecutivo.

Peckinpah se aseguró de contar con Gordon Dawson en la nueva película. Este recordaba: «En *Grupo salvaje* nunca había estado demasiado metido en el grupillo de Peckinpah. Cuando me ponía nervioso, Sam estaba ahí para darme ánimos, pero luego yo me iba, y lo cierto es que no tenía una relación demasiado estrecha con él.

»Pues bien, al final de la película, Sam, Ben Johnson y yo estábamos sentados junto al río en el que explota el puente, y Sam me dijo: 'Tengo que hablar contigo. Voy a hacer otra película. He comprado un guion en el que hay que hacer muchos cambios, y me gustaría que tu reescribieras algo para mí, y que fueras mi socio en la película'. La verdad es que por aquel entonces no tenía ni idea de lo que hacía un productor asociado, pero me pareció que sonaba estupendamente. Mientras Sam montaba *Grupo Salvaje* en Torreón, yo reescribía *La balada de Cable Hogue* durante el día. Y luego, por la noche, Sam leía lo que yo había hecho y cambiaba lo que le parecía necesario».

El equipo contó con Lucien Ballard como director de fotografía, y con Robert Visciglia como jefe del departamento de decorados. Fueron de los pocos que estuvieron desde el principio en la película y llegaron a terminarla. Visciglia comenta-

ba: «Dicen que, en *La balada de Cable Hogue*, Sam llegó a despedir a treinta y seis personas, pero en realidad, personalmente sólo despidió a siete. Bill Farella despidió a la mayoría de ellos en nombre de Sam. En lo que a mí respecta, Sam Peckinpah es la persona más razonable con la que he trabajado. Sabía lo que quería y no le defraudaba. Nos llevábamos bien. Hasta que trabajé con Sam Peckinpah, yo no era más que un mediocre encargado de atrezzo. Sam te pone retos y te obliga a estar a la altura. Me gusta trabajar con Peckinpah porque con él se trabaja las veinticuatro horas. Tienes que comprometerte. Tienes que vivir la película».

«Cuando en una película mandas a paseo a treinta y seis personas a las que *tú mismo* has elegido», afirmaba Dawson, que había escogido al equipo original y tuvo gran parte de responsabilidad en los despidos, «pierdes a muchos amigos. Hasta el coproductor, Bill Farella, llegó a ser despedido. Había sido el encargado de producción de *Grupo salvaje*. Al encargado de producción de *La balada de Cable Hogue* lo despidieron. Y el caso es que no los reemplazó nadie. Reemplazamos a todos los técnicos despedidos, pero en el equipo de producción, nosotros asumimos las responsabilidades de Farella y del encargado de producción.

»Existen muchas historias de terror sobre la gente despedida en *La balada de Cable Hogue*. Por supuesto, todo depende del punto de vista. Sam exige mucho de la gente que trabaja con él. También se lo exige a sí mismo. Eso significa que normalmente hay que trabajar muchas horas, aunque en *La balada de Cable Hogue* el clima deprimió bastante a todo el mundo. De todas formas, Sam nunca despidió a nadie sin motivo. Es normal que un tipo que lleva mucho tiempo haciendo el mismo trabajo en el negocio empiece a vaguear un poco. Ese será al que Sam despida.

»Pero Sam te exige que sientas la película como tuya. Exige que todo el mundo (hasta los eléctricos) se lea el guion. Si hacen algo que él piensa que no pega con la escena y que no habría hecho alguien que se hubiese leído el guion, no tendrán oportunidad de leerlo. Serán despedidos.

»Nos presentaron 119 denuncias sindicales por aquellos treinta y seis despidos. Por medio de negociaciones, yo conseguí arreglarlas todas menos tres. Si hacías tu trabajo y lo dabas todo, no tenías ningún problema».

Además de la compañía de producción habitual, dos jóvenes cineastas, con el apoyo de Latigo Productions, de Peckinpah y Phil Feldman Productions en colaboración con Warner Brothers, Gary Weis y Gil Dennis, viajaron hasta el Valle de Fuego para trabajar en la película. Iban a rodar un cortometraje de 16 mm sobre el rodaje de *La balada de Cable Hogue*, que se estrenaría como parte de la campaña promocional de la película. Por aquel entonces, Gary Weis era además el novio de la hija mayor de Sam Peckinpah, Sharon, de diecinueve años.

Durante los primeros días, el cielo en el Valle de Fuego estuvo nublado, según la versión de Max Evans, pero después se aclaró durante aproximadamente una

semana. Durante aquella semana se terminaron todas las escenas que fue posible hacer. Entre ellas estaba la secuencia inicial, en la que debía explotar un monstruo de Gila, que recibe los disparos de Taggert y Bowen antes de que Hogue le dispare para comérselo.

R. G. Armstrong lo recordaba así: «Estaban poniéndole la carga al monstruo de Gila para hacerlo explotar, y el (por aquel entonces futuro) yerno de Sam estaba allí. Le habían dado unos 25.000 dólares [Peckinpah calcula que fueron unos 10.000] para hacer una película en la que se viera un rodaje de Peckinpah. No recuerdo su nombre, pero llevaba una ropa a lo Ghandi y el pelo largo. Tenía una especie de coleta y barba.

»El caso es que se acercó a Sam y le dijo: '¿No iréis a matar a ese lagarto sólo para hacer una película, verdad?' Y Sam le miró y después de un rato dijo: 'Sí, voy a matar a ese lagarto'. Y el chico dijo: 'Pero no podéis hacer eso... matar a una criatura de la naturaleza sólo por una película'. Y Sam dijo: '¿Cuál es el problema, es que no quieres que muera ese lagarto?' Y el chico dijo: 'No, no creo que debas hacerlo'.

»Sam estuvo pensando un rato y entonces dijo: 'Te diré lo que vamos a hacer. El lagarto vivirá si te cortas la barba y te cortas ese maldito pelo'. Y el chico dijo: 'Bueno, no sé. Creo que esa no es la idea'. Y Sam dijo: 'Esa es la idea. Si quieres que el lagarto viva, córtate esa maldita barba y ese pelo'. Y el chico dijo: 'No sé. Tendré que pensármelo'. Y Sam dijo: 'Bueno, pero date prisa'. El chico se fue un rato y volvió, y dijo: 'Creo que no tiene nada que ver'. Y Sam hizo explotar el lagarto.

»Lo cierto es que el chico no entendió nada de nada. Sam lo estaba poniendo a prueba. Quería ver hasta qué punto estaba comprometido con sus supuestos principios. No tenía nada que ver con el pelo, porque por aquel entonces Sam tenía barba. Pero cuando el chico se echó atrás, Sam le perdió el respeto».

En realidad, el lagarto que explota en *La balada de Cable Hogue* no era un auténtico monstruo de Gila, una especie protegida por la ley en Estados Unidos. Jason Robards, que estaba lo suficientemente cerca como para notar el aliento del lagarto, recordaba: «Aquel lagarto de *La balada de Cable Hogue* era peor que un monstruo de Gila. Era un escorpión[1]. Si te pilla, no te suelta. Y Sam, que estaba a unos tres metros, dijo: 'Mirad a nuestro estúpido actor neoyorquino'. Sam no es tonto. Pero yo... ¿Qué coño sabía?

»Pero es que Sam es un maniático del detalle. Hizo que pintasen al maldito animal para que pareciese un monstruo de Gila. Entonces, cuando lo hicieron explotar, ¡lo hicieron tan bien que la cámara ni siquiera tuvo tiempo de captarlo! Y era a cámara lenta, así que te puedes hacer una idea de la carga que utilizaron. Sam hizo

[1] Reptil (*heloderma horridum*) que nada tiene que ver con el invertebrado del mismo nombre (N. de la T.)

que volvieran a juntar los pedazos. Bobby Visciglia, el encargado de atrezzo, tuvo que coserlo para que lo pudieran hacer explotar de nuevo y filmarlo. Demonios, la primera vez se cargaron la roca y todo». En honor al lagarto doblemente asesinado, Robards nombró oficialmente al bar del motel en el que se alojaban el reparto y el equipo en Echo Bay como «Lizard Lounge» [«Salón del lagarto»].

Cuando el tiempo volvió a empeorar, Peckinpah se vio obligado a rodar interiores mientras esperaba a que el cielo se aclarase. Para aquellas escenas necesitaba a Jason Robards, a David Warner y a Stella Stevens dentro de la cabaña que Hogue construye en el desierto (los interiores de la ciudad se pospusieron al final del rodaje, y serían rodados en una ciudad-decorado conocida como «Apache Junction», situada al este de Fénix, Arizona). Visciglia lo recordaba así: «Cuando Stella llegó al rodaje de *La balada de Cable Hogue*, la primera escena que hicimos fue una que en la película viene más tarde, cuando Hildy vive con Cable... En fin, el caso es que ella llegó al rodaje, y empezó a ponerle pegas a prácticamente todo. Por ejemplo, yo había fabricado un cortador de galletas de la época con una lata, y ella dijo que no estaba dispuesta a usarlo porque se haría daño en la mano. Cosas así. Al final, Sam vino a verme y me dijo: 'Encuéntrale a Stella algo que funcione. ¿Por qué tenemos tantos problemas con esto?' Y yo le dije: 'Sam, lo siento, ¡pero resulta que no dispongo de un supermercado granjero de la época!' Eso hizo reír a todo el mundo, incluida Stella, que a partir de entonces se calmó, y fue un placer trabajar con ella».

Stella Stevens, cuyos trabajos anteriores a *La balada de Cable Hogue* incluían *El noviazgo del padre de Eddie*, *The Silencers*, y *Luv*, escribió acerca de sus experiencias con Peckinpah en un artículo que apareció en "Los Angeles Times" (29 de marzo de 1970), cuando la película se estrenó. Además de una descripción de su carrera y de cómo Peckinpah la había escogido para el papel de Hildy, también hablaba de las diversas dificultades que se encontró en el rodaje. Y finalmente intentaba explicar su relación con Peckinpah: «Cuando llegué al primer ensayo, en mi primer día de trabajo, nerviosa y temerosa, me dio un besito y me dijo: 'Bienvenida a la casa del amor'. Nadie me había recibido así en ninguna película. Cuando yo estaba intentando dominar el pánico antes de rodar mi primer plano, se me acercó y me cogió de la mano. Siempre escuchaba mis preguntas, y me daba respuestas sinceras. Convirtió a Hildy en una dama y a mí en una estrella. Es posible que me volviera un poco loca, pero también es posible que me salvase el alma».

Aunque la manera en que Stella Stevens habla de la dirección de Peckinpah es, en su mayoría, exacta, le falta perspectiva. Todas las relaciones entre los directores y sus actores y actrices son complejas y basadas en una especie de "historia de amor". Esta puede ser o no sexual, pero casi siempre será intensa. Por ejemplo, Peckinpah controla a menudo la interpretación de una actriz manipulando sus emociones. En un momento dado puede abrumarla con un cariñoso apoyo para obtener cierta res-

puesta, y al siguiente, negarle drásticamente ese apoyo para conseguir otra diferente.

El escritor y actor Evans recordaba una anécdota al respecto con Peckinpah y Stevens: «Sam consiguió algo mágico con Stella Stevens. Ella estaba bastante tensa, y él quería una escena con llanto; pero una escena con llanto concreta. Verás, Sam casi siempre es muy amable con todos sus actores, y les tiene un sincero aprecio. Pero si tiene que hacerlo, les dará palos. De repente, estalló y le dijo que no sabía actuar y que dejase de chillar como una loca. Pues bien, Stella se vino abajo completamente y se echó a llorar. Entonces él le trajo una botella de cerveza, le ofreció un par de tragos y la calmó muy amablemente. Entonces la colocó frente a la cámara y ella pudo llorar con verdadera emoción. Era esa parte en la que ella dice: 'Has sido bueno conmigo, Cable...' y empieza a llorar a lágrima viva. El caso es que a prácticamente todos los que estábamos allí se nos hizo un nudo en la garganta, incluido el propio Sam».

Si ser actriz en una película de Peckinpah guarda bastantes similitudes con el hecho de tener una historia de amor con él, lo que viene después se parece igualmente al final de un romance. En una entrevista telefónica concedida cuatro años después de terminar *La balada de Cable Hogue*, Stella Stevens se parecía bien poco a la misma mujer que tanto había alabado a Peckinpah: «Un actor necesita apoyo, y no esa psicología inversa que Sam usa con los suyos. Estoy satisfecha con mi interpretación en *La balada de Cable Hogue*, pero era mía, no de Sam. Sam tiró a la basura un treinta por ciento de mis mejores momentos. Los cortó así, sin más. Para mí, *La balada de Cable Hogue* era una historia de amor, algo mágico que nace de los momentos especiales entre dos personas. Eso es todo lo que importa, los momentos efímeros. Pues bien, en la película falta un treinta por ciento de esos hermosos y efímeros momentos, y es culpa de Sam.

»Nunca me había sentido tan frustrada. Cuando vi lo que habían hecho fue el peor momento de mi vida. Me dijeron que sería candidata al Oscar con aquella interpretación. Creo que lo habría sido, si Sam no se hubiera dejado algunas de las mejores partes en la sala de montaje...

»Tampoco es que considere a Sam como mi enemigo. Sencillamente no quiero volver a tratar con él ni con su equipo. Lo único que me hizo aguantar en *La balada de Cable Hogue* fue mi sentido del humor. Pues bien, eso ya no es posible. No volvería a trabajar con Sam Peckinpah. Soy escritora, actriz y pintora. Estoy aprendiendo a hacer cerámica, y voy a ser directora. Pero para dirigir no hace falta destruir emocionalmente a la gente con la que trabajas».

Stevens muestra aquí de manera evidente su desprecio por las técnicas de manipulación de Peckinpah. A nadie le gusta sentirse utilizado. Pero por otra parte, hay que decir que su interpretación en *La balada de Cable Hogue* mejoró gracias a esa

manipulación. En cuanto a la acusación más seria de que la mejor parte de su actuación se perdió durante el montaje, Lou Lombardo no está de acuerdo: «Yo monté la película, y todo lo que ella hizo está ahí. A ella le gustó cuando vio el preestreno, y en la copia del preestreno no había momentos que no salieran en la copia del estreno. No sé de qué está hablando».

Para dar otra vuelta de tuerca a la relación, dos años después de la citada entrevista telefónica, Stevens fue la primera persona en besar a Sam Peckinpah cuando este llegó a su fiesta de cincuenta cumpleaños. Y en cuanto a Peckinpah, él todavía muestra una foto de ella con la inscripción: «Al Sam de los Sams. Gracias por darme a Hildy. Soy feliz cada nuevo día. Con cariño, Stella». Al mirar atrás, quizás lo más importante de aquella extraña relación sea el hecho de que algunos de sus momentos más emocionantes fueran recogidos por la cámara en la interpretación de Stella en *La balada de Cable Hogue*.

A medida que los problemas de la película se acumulaban, Peckinpah empezó a tener cada vez más dificultades para distraer la atención de su reparto y de su equipo de las contrariedades para que pudieran concentrarse en hacer la película. Evans recordaba una de aquellas situaciones: «Había muchos animales vivos en la película; aparte de caballos, había serpientes de cascabel, un monstruo de Gila, toda clase de sapos cornudos y demás. Y unas cuantas liebres de Kansas.

»Pues bien, una noche, Sam y Frank Kowalski se quedaron en la localización, en la caravana de Sam, supuestamente para adelantar trabajo del día siguiente. Estando allí, Sam y Frank soltaron a todas las liebres, porque Sam quería armarla gorda al día siguiente... '¿Quién demonios ha sido el estúpido hijo de puta que ha soltado a las liebres..?' Y fue una locura controlada que funcionó. Todos se olvidaron del clima y de sus demás problemas, hasta el punto de estar lo suficientemente sueltos como para dar lo mejor de sí mismos en la película. Puede sonar raro, pero en mi opinión, esa es una verdadera muestra de genialidad».

Como otra clase de distracción, Peckinpah invitó a varias prostitutas al rodaje (algo que ha llevado a cabo también en sus rodajes posteriores). En esta ocasión, sin embargo, le salió el tiro por la culata, porque una de las chicas trajo consigo una enfermedad que eufemísticamente pasó a ser conocida como «la fiebre del valle de las manzanas».

Evans tuvo el tacto suficiente como para omitir este episodio de su libro sobre el rodaje, una decisión que ya explicaba en privado: «Claro que había putas en *La balada de Cable Hogue*. Pero la razón por la que no lo puse en mis libros es porque tengo una esposa que podría matarme, y no es ninguna broma. Cuando escribes con una pistola del calibre 45 metida en la oreja... ¡escribes otras cosas!

»Una actriz mexicana a la que habían traído causó tal escándalo que estuvieron a punto de destrozar el hotel, rompiendo las ventanas y las puertas. La película que

tenía lugar dentro del hotel era mucho mejor que la que Sam estaba haciendo fuera, y eso que esta era bastante buena. La metieron inmediatamente en un avión (que era parte del servicio de contratación y despido exprés).

»También hubo una 'fiebre del valle de las manzanas' que se propagó como la pólvora durante la película. Creo que, de todo el equipo, nos libramos yo y otros dos, y eso incluye a las camareras, los cocineros, los malditos barmans y el jardinero. Y los pocos que no la tenían estaban tan débiles por la preocupación que apenas podían hacer nada».

Otro problema más en *La balada de cable Hogue* fue la gripe, que arrasó tanto con el reparto como con el equipo. Para algunos fue algo peligroso. «Estuve enfermo durante todo el rodaje de *La balada de Cable Hogue*», recordaba Slim Pickens. «Y cuando pasó, me tuvieron que operar del pulmón y sacarme todo el lóbulo inferior de uno de ellos. Había tenido la fiebre amarilla, y se había convertido en neumonía, y acababa de recuperarme cuando empezó la maldita película. Llegué allí [al Valle de Fuego] en la segunda semana de rodaje, y vaya, tenía otra vez neumonía. Me dieron unas pastillas para que no me subiera la fiebre, y yo seguí adelante. Cuando al final me llevaron a un hospital, después de terminar la película, me enteré de que todavía tenía neumonía, y de que llevaba con ella tres meses y medio. La parte inferior de mi pulmón derecho se había colapsado por la presión. Cuando estaba en el hospital llegó un ramo de flores de Sam, con una botella de whisky. Fue una película dura de narices, pero cuando la veo, sé que mereció la pena.»

Entre los que sufrieron durante la película con Peckinpah estaba Lucien Ballard, que también perdió un pulmón. Ballard cogió la fiebre del desierto, una enfermedad provocada por esporas parásitas que se alojan en los pulmones. Al ver este grado de compromiso con Peckinpah y su película, resulta quizás más fácil de comprender lo poco dispuesto que está este a aguantar que la gente se queje por problemas rutinarios.

En medio de todo esto, un extraño fantasma del pasado de Peckinpah hizo acto de presencia. Cuando trabajó en *Mayor Dundee*, tanto él como el productor, Jerry Bresler, habían viajado a Rávena, Italia, para conseguir a Richard Harris para la película. Cuando llegaron, se enteraron de que la película en la que Harris estaba trabajando, *Desierto rojo*, se rodaba en un plató cerrado. El director de la película, Michelangelo Antonioni, no permitió que Peckinpah ni Bresler accedieran al rodaje para encontrarse con Harris.

En esta ocasión, cinco años y un continente después, Antonioni estaba rodando su primera película estadounidense, *Zabriskie Point*, y por casualidades del destino, se encontró con una carretera cortada por una compañía estadounidense que se encontraba filmando una película llamada *La balada de Cable Hogue*. Antonioni envió a uno de sus colaboradores a recorrer el kilómetro largo de arena que había

entre el punto cortado y la compañía estadounidense para impedir interferencias en el sonido. Peckinpah se negó a hablar con el ayudante, y le dijo que Antonioni debía recorrer él mismo aquel kilómetro de arena para hablar con él por lo que fuera.

Cuando Antonioni llegó, pidió que permitieran a su equipo y a su gente utilizar la carretera, porque un desvío significaría perder un valioso día. Peckinpah escuchó pacientemente la petición, y entonces contestó: «A lo mejor mañana, pero ahora tengo que preparar un plano». Peckinpah siguió trabajando. Antonioni cogió el desvío.

Por aquel entonces, los periódicos y las columnas de chismes habían empezado a comentar con regularidad lo que todo el mundo, incluido Peckinpah, llamaba «La batalla de Cable Hogue». Sin embargo, esta publicidad negativa tiene sus ventajas, y Peckinpah se dio cuenta rápidamente. «A Sam no le preocupa su propia leyenda», afirmaba su colaborador, Dawson. «En *La balada de Cable Hogue*, le traje una nota de prensa de Las Vegas en la que decía que se había subido a una mesa del Mint Hotel y se había meado encima. Le dije que podía enterarme de quién era el periodista y denunciarle si no se desdecía por escrito. Pero Sam me detuvo y me dijo: 'No, espera, espera. No vamos a denunciarle. Mira eso, tío. Así que hice eso, ¿eh?' El caso es que le echan la culpa de cosas de las que no siempre es responsable y a él le encanta. Pero de ahí es de donde proviene la leyenda. Ha hecho tantas cosas que la gente le cree capaz de lo que sea».

Por otra parte, nunca se debería subestimar a Sam Peckinpah. Una de las historias verídicas acontecidas en el rodaje de *La balada de Cable Hogue*, confirmada por varios testigos de manera individual, cuenta cómo Peckinpah participó en varios partidos de fútbol americano celebrados por la noche en el «Lizard Lounge» en los que se utilizaban ceniceros en lugar de balón. Otra historia cuenta cómo Peckinpah lideró una noche un selecto grupo de gente del equipo y el reparto fuera del bar, con el único propósito de convertir el hotel en el «Lago Meado», orinando todos a la vez sobre los cimientos del hotel.

Cuando la producción se acercaba al final del rodaje en el Valle de Fuego, llegó el momento de rodar una escena en la que Hogue tenía que llevar a sus enemigos, Taggert y Bowen, hasta un agujero, tirándoles serpientes de cascabel hasta que cayesen dentro. Para esta escena, el especialista en animales John Walrath trajo consigo varias especies de serpiente. A las serpientes les cosieron las bocas.

«Yo había leído el guion. Me lo sabía perfectamente», recordaba L.Q. Jones, que interpretaba a Taggert. «Pero por alguna razón me había saltado aquella parte y ni siquiera había pensado en ella. Y lo que es más, llegué allí por la mañana cuando íbamos a rodar la escena de la serpiente, y había un montón de gente curioseando. A Sam no le gusta que haya mucha gente en los rodajes. Si trabajas en un despacho,

deberías estar en ese despacho. Pensé: "¿Qué demonios pasa aquí?" Pero tampoco le di mucha importancia.

»Y para que veas lo tonto que fui, antes de rodar aquella maldita escena, Sam quería filmarme junto a la jaula de las serpientes, junto a la cabaña de Hogue. Me pasé un par de horas dándole golpes con un palo a una de las grandes (creo que pesaba unos diez kilos), provocándola para que atacase a la cámara. No le caí muy bien. Y cuando nos fuimos a comer, yo todavía no había caído en la cuenta.

»Durante la comida me di cuenta: Sam iba a usar *serpientes de verdad*. Pero no podía decir nada, porque Strother [Martin] habría salido pitando de allí como un cohete. A medida que nos acercábamos al foso, Strother comprendió lo que estaba a punto de pasar, y creo que se cagó de miedo.

»Cuando estábamos llegando al foso y Sam lanzó la grande, se hizo una especie de ovillo y cayó hacia delante. Entonces Sam gritó: "Corten. No vale". Volvieron a coger la serpiente e intentaron pensar en cómo hacer que se enfadase.

»El caso es que las serpientes son animales de sangre fría y odian el calor, así que cogieron un par de focos grandes y los pusieron sobre la grande, y la dejaron debajo un par de minutos, cabreándola bastante y dándole un aspecto mucho más agresivo, al menos desde el punto de vista de Sam y del mío. La lanzaron de nuevo. Pero esta vez se hizo un ovillo y me dio en toda la cara. Me dio a mí, ¡porque Strother ya se había largado de allí!

»Bueno, como vimos que la grande había entendido de qué iba todo aquello, decidieron filmar aquello tirando muchas serpientes pequeñas de manera que pareciese que Hogue estaba dando vueltas alrededor del foso. ¿Entiendes? Empezaron a llover serpientes...

»Una de ellas se me metió por la camisa. ¿Quieres saber cómo me quité la ropa? ¡En tres segundos estaba desnudo! Me quité todo lo que tenía puesto. Sólo pesaba medio kilo o un kilo, ¡pero una serpiente de un kilo es algo que llama la atención!»

Después de terminar el rodaje en el Valle del Fuego, la compañía se trasladó a Apache Junction, Arizona, para la última semana de filmación. Los retrasos causados por las lluvias habían retrasado varias semanas el rodaje. Cuando se terminaron las secuencias de la ciudad, la compañía dio por terminada la producción y volvieron a casa.

Había sido una experiencia límite para todos los implicados. Teniendo en cuenta todas las personas que abandonaron o fueron despedidas, el jefe del departamento de decorados, Visciglia, dijo que aquello había parecido una guerra, y que todos los supervivientes merecían una medalla. Peckinpah, al escuchar aquella idea, decidió hacerlo así. Gracias a un joyero local, consiguió un medallón de oro para cada miembro del reparto y del equipo que hubiera permanecido fiel. Cada uno llevaba el nombre de la persona seguido de la inscripción: «La batalla de Cable Hogue... por

servicios que van más allá del deber». Debajo estaba el marcaje de Peckinpah (registrado en el estado de Nevada cuando tuvo allí un pequeño rancho), el «lazy SP». Recuerdos personales como este llegarían a convertirse en tradición en las siguientes producciones de Peckinpah.

Para agradecer este gesto, aquellos que habían permanecido fieles sintieron la necesidad de desmentir las acusaciones según las cuales los despidos de Peckinpah habían sido injustificados. En 31 de marzo de 1969, pagaron por una página entera en el "Daily Variety", en la que publicaron el siguiente manifiesto: «Trabajar con Peckinpah ha sido una maravilla. Lo encontramos en el lugar adecuado». Seguidamente aparecía una lista con los nombres de más de cuarenta miembros del reparto y del equipo que habían terminado la película.

Para el montaje, Peckinpah contó en primer lugar con Frank Santillo, con el que había trabajado en *Duelo en la alta sierra*. Santillo se había ido de MGM para trabajar como montador *free-lance* a mediados de los sesenta. En aquella época se estaba terminando *Grupo salvaje* y Peckinpah repartía su tiempo entre ambos films.

Cuando finalmente se completó *Grupo salvaje*, Santillo había terminado con *La balada de Cable Hogue*. Como Santillo se había comprometido a montar *The Deserter*, de Burt Kennedy, Peckinpah le dio permiso para irse y trajo a Lou Lombardo para que terminase lo que Santillo había empezado. Entre las secuencias que este había completado se encontraban los créditos del principio y la canción "Butterfly Morning", cantada a dúo por Stevens y Robards.

«Corrimos un montón de riesgos en el montaje de esa película», recordaba Lombardo. «Por ejemplo, cuando el indio del billete de cinco dólares sonríe de repente y Cable se pone a pensar en el escote de Hildy, intentando decidirse. Era un poco cutre, pero nos pareció que encajaba con el resto de experimentos, como las secuencias a cámara rápida. Creo que, en general, funcionan.

»Al igual que en *Grupo salvaje*, en *La balada de Cable Hogue* doblamos gran parte del diálogo. Sam, igual que yo, piensa que algunas de las interpretaciones mejoraron con el doblaje. Por ejemplo, sé que la interpretación de Jason mejoró bastante, porque tuvo la oportunidad de pulir el personaje durante el doblaje. Tuvimos que ir a Roma para grabarlo, porque por aquel entonces Jason estaba trabajando en otra película. Pero Sam siempre se preocupa de que el público pueda entender cada palabra. Si no entiendes una, te pierdes parte del significado».

El compositor Jerry Goldsmith se encargó de la banda sonora de *La balada de Cable Hogue*, a la que además incorporó las canciones del guitarrista y compositor Richard Gillis. Una de ellas, "Butterfly Morning", la cantan Cable y Hildy cuando su relación empieza a adquirir tintes amorosos. Peckinpah recordaba: «Encontré a Dick Gillis trabajando en un bar, cantando sus propias canciones, y lo contraté para

la película allí mismo. Es muy auténtico. "Butterfly Morning" es una de las canciones más bellas que conozco».

Sin embargo, antes de que Peckinpah y Lombardo pudieran terminar el montaje definitivo, los problemas empezaron a aparecer. «Warner Brothers mostró a los distribuidores una versión de dos horas y media sin decirme nada», afirmaba Peckinpah. «No era un montaje trabajado, era una primera versión, sin el sonido definitivo y sin música. De aquel montaje había que quitar treinta minutos, y los distribuidores no sabían qué hacer con lo que habían visto. Basándose en lo que habían visto, decidieron que la película sería un fracaso y que no se podía hacer nada con ella. La película tuvo un estreno bastante precario en este país; no la querían en ninguna parte.

»Fue una verdadera pena. *La balada de Cable Hogue* es posiblemente mi mejor película. Una verdadera historia de amor. Siempre me critican por la violencia de mis películas, pero me da la impresión de que cuando no hay violencia, nadie se interesa por ellas. Jason Robards y Stella Stevens lograron dos de sus mejores interpretaciones en aquella película. Todavía lloro cuando él le dice a ella: 'Eso es lo que yo llamo una fotografía'. Y ella dice: 'Pero si ya la habías visto, Hogue'. Y Jason responde: 'Señorita, a usted no la ha visto nadie'. Menuda escena de amor. Estaban geniales».

El difunto Joel Reisner, agente de relaciones públicas de Sam durante los buenos y malos tiempos, había organizado una retrospectiva sobre la obra del director en el Los Angeles Institute of the Arts, con motivo del estreno de *Grupo salvaje*. En ella se demostró que Peckinpah era un joven director estadounidense con talento. Pero después de lo mal que Warner Brothers había gestionado el estreno de *La balada de Cable Hogue*, Peckinpah decidió irse con su talento a otra parte.

CAPÍTULO 10

'PERROS DE PAJA'

Lo tengo todo

Durante el montaje de *La balada de Cable Hogue*, Daniel Melnick se puso en contacto con Sam Peckinpah para pedirle que leyese un libro llamado "The Siege of Trencher's Farm" ["El asedio a la granja de Trencher"], del escritor británico Gordon M. Williams (un pseudónimo del novelista J. Anderson Black), y que considerase la posibilidad de dirigir un largometraje basado en él. Aunque el libro no impresionó a Peckinpah, confiaba lo suficiente en el criterio de Melnick y accedió a hacerlo si Melnick era capaz de poner el proyecto en marcha. Este contrató al guionista David Z. Goodman para escribir el primer borrador de lo que más tarde llegaría a ser *Perros de paja*. La historia, un irónico relato sobre la violencia del hombre contra el hombre, cuenta cómo un profesor universitario estadounidense y su esposa británica regresan a la tranquila casa donde ella había pasado su juventud, aunque allí no encuentran más que caos y destrucción.

Por aquella época, Peckinpah también estuvo considerando la posibilidad de trabajar en otros proyectos. El primero de ellos era un guion titulado *The Summer Soldiers*, escrito por Peckinpah, el guionista Lee Pogostin y el actor Robert Culp, protagonista de *Bob and Carol and Ted and Alice* y de la serie de televisión *I Spy*, además de viejo amigo de Peckinpah. En febrero de 1970, Warner Brothers había programado la producción de este proyecto para ese mismo año, con dirección de Peckinpah.

La segunda película que Peckinpah estaba interesado en dirigir era *Deliverance*, de James Dickey. Peckinpah lo recordaba: «Solía escribirme constantemente con James Dickey. Dickey era el autor de "Deliverance" [el libro], y John Calley me había pasado la galerada. Pero yo ya me había comprometido a hacer lo de Culp [*Summer Soldiers*], y el guion necesitaba muchísimo trabajo. Además me habían

invitado a Escandinavia para dar conferencias, lo que me iba a dar la oportunidad de pasar algún tiempo con mi hijo, Matthew, así que al final creo que Dickey fue a ver a John Boorman».

El tercer proyecto de Peckinpah consistía en escribir un borrador junto a su socio Frank Kowalski, basado en una idea original de este último. El proyecto se haría realidad varios años después con el nombre de *Quiero la cabeza de Alfredo García*.

De todos ellos, parecía que *The Summer Soldiers* sería, con toda probabilidad, la siguiente película de Peckinpah. Pero una serie de acontecimientos cambió completamente la situación. En primer lugar, Warner Brothers había vendido *La balada de Cable Hogue* como un producto de relleno en programas dobles, lo que había molestado mucho a Peckinpah. Aproximadamente al mismo tiempo se había peleado con Pogostin y Culp, vendiéndoles su parte de los derechos de *The Summer Soldiers* por veinticinco centavos (algunos dicen que fueron diez). Mientras tanto, Daniel Melnick había convencido a ABC Pictures para financiar *The Siege of Trencher's Farm*, con la condición de que Peckinpah estuviera dispuesto a dirigirla. Como ya no tenía que hacer *The Summer Soldiers*, Peckinpah aceptó la oferta de ABC. Entonces se marchó a Europa a principios de junio para dar sus conferencias, y reunirse con Melnick un mes más tarde en Inglaterra. La película, ambientada en Cornualles, iba a ser la primera en toda la filmografía de Peckinpah que no sería un western.

El encargado de dar luz verde al proyecto en ABC Pictures fue Martin Baum, que había trabajado como agente durante veinticinco años, representando a estrellas de la talla de Sidney Poitier o Gig Young antes de pasarse a la producción. Afirmaba que: «Sam y yo nos conocimos cuando yo era presidente de ABC Pictures, y como tal había encargado una película llamada [*The Siege of Trencher's Farm*]. Por aquella época, Sam todavía tenía fama de *enfant terrible* en los estudios. Le acusaban de pasarse del presupuesto, y se decía que no respetaba el control de los estudios. Pero yo tenía mucha fe en que Sam hiciera algo que mereciera la pena con una película...

»Desde el primer momento tuvimos experiencias interesantes. Yo tenía entendido que Sam iba a escribir el guion. Y leí lo que supuestamente había escrito, y dije que no me gustaba mucho, pero que creía que se podía arreglar. Me llevé al productor, Dan Melnick, a Acapulco, y me pasé una semana repasando el guion con él. Y le dije que si hacíamos ciertos cambios, podríamos hacer una película. Y él me dijo: 'No te preocupes. Me pondré en contacto con Sam inmediatamente y lo repasaremos con él, y cuando terminemos, estoy seguro de que tendremos lo que buscas'. Y yo dije que me parecía bien.

»Pues bien, aproximadamente un mes después recibí un guion cuando estaba en Londres, donde debía reunirme con Sam y Melnick. Leí el guion y dije: 'Sam, me

has sorprendido. Es malísimo. No has hecho lo que te pedí, y si esto tiene tu aprobación, no te hace justicia en absoluto'. Y Sam me miró y me dijo: 'No sé de qué me estás hablando. Yo no he escrito ningún guion'. Resultó que Dan Melnick se había puesto en contacto con un guionista llamado David Z. Goodman, le había encargado que hiciera los cambios, y me había dicho que había sido Sam el que los había hecho. Pues bien, Sam y yo miramos a Melnick, y él estaba bastante avergonzado. Pero Sam y yo dijimos: 'Bueno, no pasa nada. Lo que está hecho, hecho está. Ahora hablemos de los problemas que tiene el guion'. Y una hora después habíamos repasado cuáles eran los principales problemas, y Sam dijo: 'Te entiendo, y creo que puedo darte lo que quieres'. Yo dije: 'Me parece muy bien'. Y poco después teníamos un guion que nos gustaba a todos».

Hay que mencionar que Melnick había pedido un segundo borrador a Goodman en vez de a Peckinpah sencillamente por fidelidad al hombre al que había contratado en primer lugar para escribir el guion. Goodman, entre cuyos trabajos se encuentran *Lovers and Other Strangers*, *Monty Walsh* y *La fuga de Logan*, siguió trabajando en la película incluso después de la reescritura de Peckinpah, y llegaría incluso a pulir durante una semana otro guion que Peckinpah rodaría varios años más tarde: *La huida*. Goodman comentaba: «Lo único que quedó del libro en el guion era el asedio del título. Yo hice el primer y el segundo borrador, y Sam reescribió a partir de eso. Era algo que tanto Sam como yo queríamos rodar, pero que la productora [ABC] no quería hacer inmediatamente. Como suele pasar en los largometrajes, sencillamente no estaban seguros de que se pudiera sacar una película de allí. Y Sam hizo muchos cambios para mantener a flote el proyecto...

»Entonces, cuando finalmente íbamos a hacer la película, Marty Baum dijo que quería que se cambiasen algunas cosas del guion en Inglaterra. Sam se encargó de ello, y yo no estuve presente cuando se hicieron aquellos cambios. De todas formas, tengo que decir que en todos los borradores de aquel guion (incluso los que Sam escribió él solo), siempre puso mi nombre primero. Nunca le dijo a Dan Melnick, ni antes, ni durante ni después del rodaje, que pensase que su nombre debía estar por encima del mío, o que hubiera que quitar el mío. Y eso es más noble de lo que la mayoría de los guionistas del negocio serían capaces de hacer. Y también tengo que decir que Sam no pone trabas a algo que le gusta. Si le gusta, lo deja como está. Es un buen guionista, y respeta los buenos guiones. Siempre he tenido una excelente relación laboral con él».

Aunque la acción central siguió siendo la misma en el libro y en la película (una granja aislada es asediada por un grupo de gente del pueblo, que intenta destruirla y asesinar a sus habitantes), las diferencias entre ambos son considerables. Principalmente, el protagonista, George Magruder, es un profesor de lengua, no de astromatemáticas; su mujer, Louise, no es víctima de una violación, Henry Niles no es

el tonto del pueblo sino que está recluido en un sanatorio mental por infanticidio y se escapa después de diez años de encierro, y Janice Hedden (que en el libro es una niña de ocho años pero en la película tiene trece) no ha estado con Niles, sino que simplemente se ha perdido y ha aparecido viva al día siguiente. El autor del libro se desmarcó completamente de la película, no por su violencia (el libro era igual de violento) sino por el sexo.

Cuando Peckinpah intentaba reescribir el segundo borrador de Goodman, se encontró con una dificultad de sobra conocida. Katy Haber, una secretaria inglesa, alta y de pelo oscuro, que recientemente ha llegado a ser productora ejecutiva junto al productor Michael Deeley, recordaba: «Yo trabajaba con un productor inglés que tenía que hacer una película en Estados Unidos, y la cosa se estropeó, con lo que yo me quedé sin empleo. Pero entonces llegó Wimbledon, y a mí siempre me ha encantado el tenis, así que, en vez de preocuparme por mi trabajo, decidí tomarme unas vacaciones y disfrutar de la competición. Entonces un amigo mío (otro productor llamado Jimmy Swann) me llamó para decirme que Sam Peckinpah estaba en la ciudad y que necesitaba que le pasaran a máquina un guion porque iba a empezar a rodar pronto. Llamé a Peckinpah y él me dijo: '¿Puedes estar aquí en media hora?' Y yo dije: 'No, tardaría aproximadamente una hora'. Y Sam me dijo: 'Demasiado tarde', y colgó. Así que me fui a ver el tenis.

»Al día siguiente, me llamaron mientras estaba en Wimbledon, diciendo que llamase de nuevo al señor Peckinpah. Llamé a Sam y él me dijo: 'Quiero que vengas en diez minutos'. Y yo dije: 'Lo siento. Tardaré más de media hora'. Él dijo: 'Olvídalo', y me volvió a colgar.

»Dos semanas más tarde, Wimbledon terminó. Yo ya había visto todos los partidos que quería, y estaba lista para ponerme a buscar trabajo. Estaba tomando café con Jimmy Swann y me preguntó si seguía buscando empleo. Y yo le dije: 'Supongo que sí', y él me dijo que lo acompañase. Entonces me llevó a las oficinas de Universal Studios [en Londres] y me presentó a Sam Peckinpah. Dijo: 'Katy, este es Sam Peckinpah'. Yo dije: '¿Qué tal está?' Sam dijo: 'Aquí está el guion. Quiero que lo pases a máquina'. Dije: 'Con que quiere darme otra oportunidad, ¿no es así?' Y Sam me miró como diciendo: '¿De dónde leches la has sacado?'

»Había trabajado con cinco secretarias diferentes en dos semanas. Todas ellas estaban acostumbradas a una jornada laboral normal, y Sam no trabajaba así. Empecé a pasar a máquina el guion reescrito el miércoles por la tarde, y lo terminamos el domingo a las dos y media de la madrugada. Estuvimos trabajando sin parar de miércoles a domingo. La primera escena que tenía que pasar a máquina era la de la violación, y pensé: 'Dios mío, ¿para quién estoy trabajando? ¿Para Jack el Destripador?' Pero superamos aquello, y desde entonces he estado trabajando para Sam entre despido y despido».

Entre los cambios que Peckinpah introdujo en el guion de Goodman se encontraba el cambio del título, que pasó a ser *Perros de paja*, un nombre basado en una cita que recordaba el íntimo amigo y colaborador de Peckinpah Walter Kelley, atribuida al filósofo chino Lao-tse: «Ni el cielo ni la tierra muestran benevolencia; tratan a las cosas del mundo como si fueran perros de paja. Tampoco el sabio es benevolente; trata a las personas como si fueran perros de paja».

Peckinpah también hizo algunos cambios en la película en lo que respecta a las edades de los protagonistas. «En un principio, *Perros de paja* iba a ser muy diferente», recordaba Haber. «El hombre iba a ser mucho más viejo. Habíamos pensado en Jack Nicholson [de *Mi vida es mi vida* y *Chinatown*] y en Carol White [*Poor Cow*] para el papel de la niña. Y en gente como Richard Harris y Robert Shaw y otros actores ingleses conocidos y más mayores para la gente del pueblo. Sam los hizo más jóvenes.»

El guionista, Goodman, afirmaba: «Hasta que Dustin Hoffman dijo que sí, la cosa estuvo parada. Eso fue en octubre de 1970. Entonces yo me reincorporé a la película. Trabajé con Dustin en Nueva York, buscando información para su personaje. Fuimos juntos a un par de universidades, porque su personaje era profesor. Entonces fuimos a Inglaterra, donde trabajé con Dustin y con Sam. Básicamente, eso es lo que refleja el guion: el trabajo de Sam, el mío y, con toda sinceridad, una contribución importante por parte de Dustin. Eso es algo que continuó durante el rodaje, porque no paraba de darnos caña a Sam y a mí con algunas cosas que le parecía que no habían quedado muy claras y que creía que debíamos pulir. La caracterización de David Sumner significó mucha investigación y mucho trabajo para Dustin, y creo que eso es algo que se ve en la pantalla».

Dustin Hoffman, un actor de renombre, entre cuyas películas se encuentran *El graduado*, *Cowboy de medianoche* y *Kramer contra Kramer*, por la que recibió un Oscar, recordaba: «Había leído el guion de *Perros de paja* y me había interesado por él. Acepté hacerlo después de ver las películas que Sam había hecho y que yo no había visto todavía. Entonces me reuní con David Goodman, y él y yo trabajamos juntos durante varios meses con el guion porque Sam no estaba disponible. Creo que por aquel entonces estaba en Londres trabajando en la preproducción. Entonces, David y yo fuimos a Londres y le enseñamos a Sam lo que habíamos hecho. Y Sam estuvo de acuerdo en algunas cosas, y en otras no.

»La razón por la que acepté hacer la película fue por el guion y porque me parecía que tenía posibilidades. Lo que me interesó fue la idea, al menos sobre el papel, de mostrar a un supuesto pacifista que no tiene ni idea de los sentimientos y la capacidad para ser violento que hay dentro de él, que son precisamente los sentimientos que él desprecia de la sociedad. El mejor ejemplo de esa clase de persona es el tipo de izquierdas que dice que está en contra de la guerra y de la violencia y que luego

va a ver combates de boxeo o los partidos de fútbol y grita como un poseso. No tiene ni idea de la contradicción que está viviendo.

»Cuando todavía estábamos trabajando con el guion, la manera en que yo veía a David Sumner era algo distinta de lo que se ve en la pantalla. Para mí, él estaba huyendo de la situación violenta de los campus estadounidenses, y cambiándola por la pacífica campiña inglesa de manera consciente, mientras que de manera inconsciente estaba preparando un conflicto en el pequeño pueblo al que se mudaba. En otras palabras, al principio yo pensaba que el pueblo se mostraba totalmente indiferente frente a él al principio de la película, y que entonces, poco a poco, él hacía que se volvieran contra él porque en su interior él estaba lleno de violencia. Eso era lo que me gustaba del guion. Que Sam y yo no estuviéramos de acuerdo en esto no significa que no trabajásemos bien juntos. Tengo que decir que admiro su creatividad y sus habilidades como cineasta...

»El otro aspecto en el que no coincidíamos era en que Susan George interpretase a Amy. Sam me mandó las pruebas de pantalla que habían hecho ella y otras chicas, y yo fui a Londres para conocerla. Parecía muy simpática, y me pareció que sabía actuar y que había buena química entre nosotros, pero le dije a Sam: 'Me parece que no es la chica adecuada para un tipo que es profesor de universidad. Vas a suscitar muchas dudas sobre por qué se casó con esta joven Lolita'. Yo me imaginaba a una chica cercana a la treintena. También estaba todo lo de la violación. Me parecía que una mujer que fuera un poco mayor y que empezase a tener algunas dudas sobre su atractivo (que fuera atractiva pero estuviera dejando de serlo) se mostraría más ambivalente ante una violación. Sam dijo que estaba de acuerdo y que no debía preocuparme, porque conseguiría que ella hiciese todo eso. Hasta llegó al punto de decir que no haría la película sin ella. Me dijo: 'Por favor, fíate de mí'. Y yo dije: 'Vale'. Sigue pensando que yo tenía razón. No es que crea que no funcionase tal y como lo hicimos, pero funcionaba de otra forma». Entre las chicas que Peckinpah vio pero no escogió para el papel de Amy, estaban la actriz Judy Geeson (*Rebelión en las aulas* y *Tres no caben en dos*) y una secretaria inglesa llamada Joie Gould, que por aquel entonces era la novia de Peckinpah.

Para los papeles secundarios, Peckinpah escogió al actor inglés Peter Vaughan (*El pueblo de los malditos*, *Alfredo el grande*) para el papel del viejo Tom Hedden. En cuanto a los cuatro camorristas que atacan la casa junto a Hedden, Peckinpah escogió a jóvenes actores londinenses, relativamente desconocidos: Del Henney (Charlie Venner), Ken Hutchison (Norman Scutt), Jim Norton (Chris Cawsey) y Donald Webster (Phil Riddaway). El actor y guionista Collin Welland, cuyo guion para *Carros de fuego* tendría un éxito considerable una década más tarde, recibió el papel del reverendo Hood. Peckinpah también convenció a ABC Pictures para que David Warner hiciera de Niles, a pesar de que tenía los dos pies fracturados y en

aquel momento nadie estaba dispuesto a hacerle un seguro. Warner aceptó trabajar en la película sin aparecer en los títulos de crédito.

En cuanto al equipo, Peckinpah sólo podía contratar a un estadounidense, debido a los convenios sindicales ingleses. Tenía pensado contar con Lou Lombardo para el montaje de la película, pero lamentablemente, Lombardo había empezado a trabajar con Robert Altman en *Los vividores* cuando *Perros de paja* estaba lista para el rodaje y tuvo que rechazar la oferta de Peckinpah. Se contrató a tres montadores británicos, Paul Davies, Roger Spottiswoode y Tony Lawson, para montar la película.

Entre los demás miembros británicos del equipo de *Perros de paja* estaba Alf Pegley, un encargado de decorados con un marcado acento *cockney*. Pegley decía: «Sam Peckinpah es más exigente que ningún otro director con el que haya trabajado nunca. Lo que yo hago cuando trabajo en los decorados para su película es leer el guion y pensar en todo lo que voy a necesitar. Entonces me pongo a buscarlo. Siempre intento conseguir variedad en cada cosa, porque a Sam le gusta poder elegir. Entonces lo coloco todo sobre una gran mesa y Sam lo repasa conmigo y dice: 'Esto vale. Esto a lo mejor. Esto de ninguna manera', y cosas así. Cuando termina, quito lo que no quiere para nada y vuelvo a buscar. Y entonces repetimos el proceso hasta que tenemos la suficiente variedad en cada cosa como para que, cuando se necesite algo para la película, no sólo tenga disponible aquello que a él le pareció lo mejor cuando estuvimos mirándolo juntos, sino que además tenga repuestos por si ha cambiado algo.

»El trabajo del encargado de decorados es muy complejo, porque tienes que convertirte en un experto de todas las cosas que se necesiten para la producción en la que estés trabajando; desde armamento hasta chales de señora o artículos para el baño. Si hay algo que no funciona, mi trabajo consiste en arreglar las cosas para que funcione. Y en una película de Sam no te puedes relajar nunca. Siempre te tiene pensando en todo, anticipando las cosas. No importa lo mucho que lo intente, pero nunca tengo la sensación de tener todo lo que hace falta. Eso me hace esforzarme más, lo que es bueno para la película. Y si las cosas empiezan a ir demasiado bien, a veces Sam te da un buen repaso para que no te distraigas».

Las labores de preproducción de *Perros de paja* continuaron durante el otoño y hasta el nuevo año. Peckinpah trajo a Frank Kowalski y Walter Kelley a Inglaterra. Kelley ayudó a Sam con *Perros de paja*, mientras que Kowalski trabajaba en *Quiero la cabeza de Alfredo García*. Se alojaron con Peckinpah, escribiendo por el día para que Peckinpah pudiera reescribir por la noche. Kowalski también tuvo que encargarse de las labores del hogar.

«Nunca olvidaré una noche en la que llegué a casa», recordaba Peckinpah sonriendo, «y me encontré a Frank allí, con cara de pocos amigos, con un delantal y

una escoba. Yo entré por la puerta y él me echó una mirada asesina y me dijo: 'Por Dios, ¡es que ya ni siquiera me sacas a cenar!'»

Strother Martin, que también visitó a Peckinpah en Inglaterra junto con su mujer, Helen, confirmaba la «extraña pareja» formada por Kowalski y Peckinpah: «Frank Kowalski vivía por aquel entonces en casa de Peckinpah, y creo que, cuando le pregunté qué tal, pronunció la frase definitiva sobre Peckinpah. Simplemente me miró con una expresión de desesperación total y dijo, muy seriamente: '¿Sabes una cosa?, ¡Sam no es la persona más adecuada del mundo para la convivencia!'»

Había sido Strother Martin quien, después de terminar *Grupo salvaje*, le había dado a Peckinpah una copia del controvertido "African Genesis" de Robert Ardrey, porque le parecía que Ardrey y Peckinpah compartían la misma percepción sobre la violencia en el hombre. Peckinpah había leído el libro y le había impresionado lo suficiente como para leer otras obras de Ardrey, "The Territorial Imperative" ["El imperativo territorial"] y "The Social Contract" ["El contrato social"]. Los escritos de Ardrey, basados en los descubrimientos de diversos antropólogos, intentaban explicar el lado violento de la naturaleza humana a través de su evolución de simios asesinos. Debido a su ascendencia, el hombre tiene una serie de características comunes con el resto del reino animal, en especial un instinto para la protección de su territorio u hogar ante las invasiones. Peckinpah decía: «Robert Ardrey es un escritor al que admiro mucho. Empecé a leer sus obras después de *Grupo salvaje*, y he vuelto a leerlas más adelante, porque Ardrey sabe de qué va la cosa. El hombre es violento por naturaleza, y tenemos que aprender a vivir con eso y a controlarlo si queremos sobrevivir». *Perros de paja* sería un buen ejemplo de las tesis de Ardrey.

En enero de 1971, la compañía de producción de *Perros de paja* se trasladó al campo, a Cornualles, una península en el extremo suroeste de Inglaterra, en la que se rodarían todos los exteriores. El reparto y el equipo se alojarían en el pueblo turístico de St. Ives, situado en el extremo atlántico de la península, a veinticinco kilómetros de los acantilados rocosos de Land's End. Sin embargo, Peckinpah optó por prescindir de las comodidades del pueblo y alquiló un *cottage* en un páramo. También alquiló otro cerca de allí para que sus hijos pudieran visitarlo durante el rodaje. Se había escogido el pueblo de St. Buryan, a unos veinte kilómetros de St. Ives, para recrear el pueblo del guion. El resto de las localizaciones estaban cerca de allí.

El 28 de enero empezó el rodaje, en pleno invierno crudo, húmedo y frío de Cornualles. El primer problema importante tuvo lugar cuando el director de fotografía, Brian Probyn, abandonó la producción poco después de que empezase el rodaje tras una discusión con el productor sobre la iluminación de una secuencia importante. A él le siguió Arthur Ibbetson (*Whisky y gloria*, *Mujer sin pasado*), que estuvo viendo los decorados con Peckinpah una tarde, leyó el guion, y se marchó esa misma

noche por lo que él llamaba «razones religiosas». Finalmente trajeron al director de fotografía británico John Coquillon (*The Oblong Box*, *La máscara y la piel*). Cuando él y Peckinpah estuvieron básicamente de acuerdo en el aspecto que debía tener el film, Coquillon fue contratado, y permaneció en la película hasta el final.

Debido al mal tiempo y a las largas horas de trabajo, Peckinpah contrajo la gripe, además de un principio de neumonía. Con una temperatura de 38,8º, consiguió ir a ver a un médico que le puso una inyección de penicilina que le permitió seguir adelante una semana más. Sin embargo, su estado era cada vez peor.

«Una vez empezamos con la película, Dan Melnick me llamó para decirme que fuera inmediatamente a Inglaterra», recordaba Martin Baum. «Por aquel entonces yo estaba en Los Angeles. Dan dijo: 'Dustin Hoffman ha estado viendo los copiones todas las noches, y yo he estado haciendo lo mismo. Y nos parecen horribles'. Yo dije: 'Está bien, iré a Inglaterra inmediatamente'. Fui allí y estuve viendo los copiones de aquella semana, y dije que me parecían muy malos y que Sam debía de estar enfermo. Sencillamente, no podía pensar que Sam pudiera hacer un trabajo tan malo si estuviera perfectamente sano. Mandé inmediatamente a un médico del seguro para que le echase un vistazo, y efectivamente, tenía neumonía y estaba completamente deshidratado. Lo mandamos al hospital y suspendimos la producción.

»Teniendo esto en cuenta, Dan Melnick y Dustin Hoffman estuvieron hablando conmigo acerca de la posibilidad de sustituir a Sam, y yo dije: 'No, confío plenamente en él. La única razón por la que hago esta película es la visión que él tiene de ella, y apuesto a que, cuando vuelva, hará las cosas bien'. Y Sam continuó en la película, y *Perros de paja* le quedó de maravilla.

»Pero tengo que dejar claro que Dan Melnick hizo un trabajo excelente como productor de *Perros de paja*. Tenía todo el derecho del mundo a poner en duda la capacidad de Peckinpah de continuar con la película con una neumonía. Él era el responsable de que todo saliera bien en una película de dos millones de dólares».

«El maldito médico dijo que me llevarían hasta el tren en ambulancia para mandarme a una clínica de Londres», recordaba Peckinpah. «Pero según la previsión del tiempo, se suponía que al día siguiente por fin íbamos a tener un poco de buen clima. Hasta entonces había sido horrible, y necesitábamos unos planos largos del pueblo; así que dije que rodaría al día siguiente y que después cogería ese tren.

»Así pues rodamos todo lo que necesitábamos. Terminamos sobre las cuatro de la tarde, y después fuimos al pub, y yo me tomé un par de whiskys. Todos los miembros del equipo y del reparto vinieron a despedirme. Entonces me di cuenta de que parecía que estuvieran despidiéndose de un cadáver ambulante. ¡Menuda sensación más rara! Aquello me sorprendió bastante».

Rodeando con un brazo a su novia, Joie, y agarrando con el otro una botella de whisky, Peckinpah se subió al tren en dirección a Londres, donde permaneció cua-

tro días en un hospital por neumonía y extenuación. Después de aquello, se encontraba lo suficientemente bien como para volver al rodaje y reanudar su trabajo en la película, con la ayuda de alcohol y de inyecciones de vitamina B12.

Hablando de la posibilidad de sustituir a Peckinpah, Daniel Melnick decía: «No se intentó sustituir a Sam como director en *Perros de paja*. Si yo hubiera querido hacerlo, lo habría hecho. Lo que sí es cierto es que Sam se puso tan enfermo que hubo que hospitalizarlo, y yo tuve que contar con la posibilidad de que no pudiera volver a trabajar. Cuando Sam volvió, me olvidé de esa posibilidad. Y aunque hubo un par de momentos en aquel caos en los que estuve tentado de sustituirlo, por no hablar de alguna que otra persona que lo sugirió, lo cierto es que nunca pensé seriamente en hacerlo.

»Por supuesto que tengo sentimientos encontrados respecto a Sam, y creo que él genera esos sentimientos. Tiene algunas cualidades que hacen que aquellos que hemos pasado mucho tiempo con él lo consideremos como un buen amigo y nos preocupemos mucho por él. Yo siento eso. También tiene la capacidad de hacer que quieras matarlo bastante a menudo. Es una persona muy explotadora y manipuladora. Y tiene la capacidad de convencer de cualquier cosa a casi cualquier persona. Es muy encantador, y al mismo tiempo parece que desprecia el encanto porque le parece una falsedad burguesa. Es capaz de convencer a casi todos los que trabajan con él de que es la única persona que queda en la industria con valor e integridad. Y entonces va y dice cosas como 'Qué coño, no soy más que una buena puta... Voy a donde me mandan'. Y hasta cierto punto, lo dice para convencer a la gente de que no es cierto. Lo raro es que Sam no cree ser tan bueno como realmente es, lo que es uno de sus problemas en la vida. Creo que es realmente bueno, pero se ha echado a perder y no es suficientemente selectivo. Pero su instinto es tan creativo que, a pesar de todos los problemas, sigue siendo capaz de plasmar algo bastante especial en la pantalla».

Un director es un ejecutivo con una enorme responsabilidad, y como tal tiene que confiar en mucha gente para controlar todos los detalles. En el caso de Sam, muchas de sus responsabilidades recaen sobre su secretaria. Katy Haber decía: «Sam tiene tantas cosas en la cabeza que a veces se cree que ha dicho algo y en realidad no ha dicho nada. Por eso tomo muchas notas, para que, si dice algo, asegurarme de que queda escrito. Después paso a máquina mis notas todas las noches y hago copias y las reparto a los jefes de cada departamento. Así, si Sam dice: 'Había pedido tal cosa', puedo decirle: 'Sam, no lo hiciste' o intentar anticipar que va a pedir algo y asegurarme de que alguien lo sabe. Porque si Sam pide algo y, por ejemplo, te olvidas, y vas a verlo y le dices: 'Sam, antes de empezar, tengo que decirte que no he conseguido el arco', o 'No he conseguido esa pistola', se va a enfadar, pero no tanto como cuando te dice: 'Dame esa pistola' y tú no la tienes.

»Sam es muy puntilloso. Es capaz de volver a rodar una escena porque alguien ha disparado con su pistola y no ha reculado porque las balas de fogueo no tienen retroceso. Si el tipo de vestuario le trae un sombrero, Sam dirá: 'Llévatelo y salta encima de él, vomita encima de él y méate encima de él, y entonces me lo vuelves a traer'. Sam siempre está poniendo a prueba a la gente. Y espera que pases la prueba, pero no se sorprende si no lo haces.

»Lo más complicado de *Perros de paja* era que los exteriores se rodaban en Cornualles, mientras que los interiores se tenían que rodar todos en unos estudios de Londres. Yo tenía que apuntar exactamente lo que habíamos rodado, y unas semanas más tarde tenía que decirle a Sam exactamente lo que necesitábamos para no perder la continuidad. Todo eso era aún más complicado debido a que los últimos días que rodamos en Cornualles tuvimos que trabajar entre dieciséis y dieciocho horas al día para poder huir de allí y de aquel horrible clima».

Los exteriores de *Perros de paja* se terminaron de rodar a finales de marzo, y la compañía volvió a Londres, donde se filmaría el resto de la película, en Twickenham Studios. La mejora de las condiciones atmosféricas supuso también una mejora en el humor de todos. Peckinpah, que ya no tenía que enfrentarse a las inclemencias del tiempo, pudo dedicar muchas más energías a lo que pasaba en la película, y a trabajar más estrechamente con sus actores.

«Dustin Hoffman estaba genial», afirmaba Peckinpah. «Un actor increíble. Me llevaba tanta ventaja durante la primera mitad de la película que no me hacía ni gracia. Entonces, como a mitad del rodaje, estábamos haciendo una escena, y cuando terminamos me miró y me dijo: 'Me has pillado'. Eso fue todo. Se dio cuenta de que por fin me había puesto a su altura. Pero los actores tienen que aportar algo. Yo hago mi trabajo y espero que ellos hagan el suyo. Cuando trabajas con alguien como Dustin Hoffman, te enfrentas a lo mejor que hay. Te obliga a trabajar hasta que consigues controlar al personaje, porque aporta muchísimo al papel. Me encantó trabajar con Dustin.»

Strother Martin, que también es un gran admirador del trabajo como actor de Dustin Hoffman, recordaba: «Tuve la oportunidad de ver a Sam trabajando con Dustin, y se caían muy bien. Había una escena en la que Dustin empezaba muy fuerte y que poco a poco se iba apagando, hasta que todo lo decía con insinuaciones y gestos. 'Perfecto. ¡A positivar!', decía Sam. 'Ahora vamos a hacerlo al revés, Dustin. ¡Empieza flojo y vete subiendo hasta llegar al puto cielo!' Dustin decía: 'Está bien. Lo intentaré. Lo daré todo'. Y entonces lo hacía así y era maravilloso. '¡Positivad las dos!', decía Sam. Y entonces Dustin le decía: '¿Cuál te ha gustado más?' Y Sam decía: 'Bueno, en la primera me ha gustado más esta parte, y en la segunda más esta otra'. Y Dustin decía: '¡Hagámoslo una vez más! ¡Hagámoslo una vez más!' Y entonces intentaba conseguir lo que había gustado a Sam de cada toma. Es un actor

de muchísimo talento». Hoffman, hablando de su trabajo en el cine, explicaba: «Cuando trabajas en un film, tiendes a sentirte vacío, o al menos a mí me pasa, por lo que siempre intento encontrar formas de que mi interpretación siga viva. Y eso tiene mucho que ver con el sentido del humor, y con sorprender a la gente, y con las relaciones que existen en la vida real entre el reparto y el equipo. Un actor de teatro puede recurrir a su público. En el cine no tienes público, pero tienes a la gente con la que trabajas, y esa relación siempre me ha resultado muy útil. A veces, cuando un productor viene al rodaje, dice: '¿Por qué cojones está haciendo tantas tonterías?' Pero la mayoría de las veces funciona bastante bien.

»Además, Sam es de gran ayuda para un actor, porque entiende muy bien el proceso cinematográfico. Es uno de los pocos directores natos con los que he trabajado. No siempre estoy de acuerdo con él en lo que respecta a su visión, y hemos tenido algunas discusiones bastante duras, pero siempre desde el máximo respeto mutuo. Pero en cuanto a sus habilidades como cineasta, no tiene que trabajar: es genial, y al parecer es algo que le sale de manera natural».

«Sam siempre intentaba hacer reír a Dustin», recordaba Katy Haber. «Sólo lo consiguió una vez ante la cámara. No sé si recuerdas *Perros de paja*, pero, ¿recuerdas esa escena en el estudio en la que David y Amy están mascando chicle y ella lo mira a él y él la mira a ella y él empieza a sonreír y suelta una risita? Pues bien, Sam se echó sobre Susan en esa parte. No literalmente, claro. Sólo puso su cabeza en su regazo, y Dustin no pudo aguantarse la risa.

»Pero Dustin es peor. Cuando Ken Hutchison [el actor que interpreta a Scutt] tenía que hacer el primer plano en la escena en la que están cazando patos, en la que tenía que estar mirando a Dustin, que supuestamente estaba sentado en una roca, pero muy cerca de la cámara. Mientras se rodaba el primer plano de Ken, Dustin empezó a chupar una de las manivelas del trípode, y el pobre Ken no pudo aguantarse y se echó a reír. Pero no siempre le salía bien. Dustin intentó hacer reír a Del Henney [el actor que interpreta a Charlie Venner] en una ocasión, pero a Del no le gustó, y lo llamó estúpido judío o algo así enfrente de la cámara, y se cabreó bastante. Pero Dustin siempre estaba dale que te pego. Entraba en la secuencia del bar en la que salen Tom Hedden y el grupo con los pantalones por las rodillas; cosas así. Sencillamente, está loco, pero la verdad es que aporta algo a las interpretaciones de todo el mundo».

La última semana de abril de 1971 fue también la última semana del rodaje de *Perros de paja*. Durante el proyecto se había hablado mucho sobre cómo tenía que terminar la película, teniendo en cuenta la gran cantidad de violencia que tiene lugar en los últimos veinte minutos. En el guion, David y Amy, una vez que sus atacantes han muerto o se están muriendo, se encuentran de pronto con los niños del pueblo, liderados por el hijo de Tom Hedden, Bobby. Los niños, armados con palos

y bates, examinan los cadáveres y se acercan cada vez más a los Sumner, que están en las escaleras. La última frase del guion dice así:

> [DAVID] DESCIENDE LENTAMENTE por las escaleras hacia ellos y AMY aparece junto a él. Ambos están armados y preparados... Como cualquiera de nosotros... Antes o después.
> LA IMAGEN SE CONGELA.

Peckinpah recordaba: «Martin Baum no paraba de decir que quería un final feliz, y yo le decía todo el rato que lo intentaría, pero que tendría que ser coherente con la historia. Cuando llegamos al final del rodaje, David Warner, Dustin y yo estuvimos hablando sobre cómo hacerlo, y David dijo: 'No sé cómo volver a casa'. Y yo miré inmediatamente a Dustin y le dije: '¡Y tú tampoco!' Y Dustin dijo: 'Es verdad. Esa es la única forma de terminar la historia'. Y así fue como lo rodamos, y funcionó».

El nuevo final es menos pesimista y más ambiguo que el original. El significado exacto de la respuesta de David a Henry Nile cuando este asegura no saber cómo volver a casa («No pasa nada. Yo tampoco») es algo que cada espectador puede interpretar de manera individual. Por una parte, se puede entender como un reconocimiento por parte de David de que es capaz de ser violento y que ya no puede negar ese aspecto de la mente humana. Por otra, puede parecer que de lo que se da cuenta es de que la relación con su mujer (esto es, su casa) se ha perdido para siempre debido a lo que ha hecho durante la lucha: ella lo traicionó después del asesinato de Major Scott y no pudo seguir la orden de disparar contra Riddaway hasta que casi fue demasiado tarde.

«Cuando Sam dirige», decía Haber, «vive sus películas. Se mete en todos los papeles, y los actores empiezan a asimilar las características de los papeles que interpretan para él. Al final de *Perros de paja* odiaba a Susan George. No, eso no es del todo cierto. Odiaba a Amy, y Susan *era* Amy. Creo que, para una actriz, eso es todo un cumplido, de alguna forma bastante retorcida». Como regalo por trabajar en la película, Sam le dio a Susan George un obsequio adecuado para el personaje que ella había creado: un ramo de piruletas y puerros.

El rodaje principal de *Perros de paja* se terminó la última semana de abril de 1971. Un mes más tarde, Peckinpah volvió a Estados Unidos para trabajar en su próxima película, *Junior Bonner*, llevándose consigo el material sin montar y a sus montadores ingleses. El montaje y la banda sonora se llevarían a cabo en Estados Unidos.

Una vez más, la tarea de componer la banda sonora de la película recayó sobre Jerry Fielding. «La única ventaja que tengo frente al resto de la gente que trabaja en una película», afirmaba Fielding, «es que entro tarde, cuando todos están cansados y se han metido tanto en el asunto que ya no saben ni de qué va la historia.

»*Perros de paja* es una película muy bien construida. Va directamente a donde piensas que se dirige, y lo sobrepasa de una manera terrorífica. Y es la película para la que más difícil me ha resultado componer una banda sonora en treinta y tres años. Escribir la música no es tan complicado. Lo duro es tratar *ese tema* y hacer que funcione, porque es un film que supone un *reto* para un músico.

»Como en todas las películas de Sam, tuvimos unas broncas considerables. Pero hace tiempo que dejé de intentar complacer a los directores. De hecho, me parece que en cierto modo dejé de intentar caer bien y punto. En un negocio como este no tiene mucho sentido. Claro que me gusta caer bien, pero si sé que tengo razón y el director no entiende por qué, a menudo es debido a que no tiene mucha idea de cómo componer una banda sonora. Claro que nadie espera que un director lo sepa todo sobre todo en este negocio. Y como todos aquellos que visualizan el producto final, tiene algunas ideas preconcebidas sobre lo que quiere. Pero depende mucho de la gente que lo rodea, y de que le digan si esas ideas pueden funcionar o si no son más que caprichos infantiles.

»Sam, como todos los directores, te dice lo que quiere de una banda sonora en términos específicos, y eso es una tontería, y entonces tienes que averiguar qué es lo que quiere decir.

»A Sam le cuesta mucho rodearse de gente que trabaje bien porque le cuesta relacionarse [verbalmente]. Hablar con él es difícil. Tienes que adivinar cuáles son sus intenciones, y es una persona muy instintiva. Quiero decir, desde el punto de vista profesional. Tienes que adivinar lo que quiere, y más te vale acertar. No puedes pensar que lo que hagas le va a gustar, porque eso no funciona nunca. Si cree que estás intentando complacerlo, te matará. Si cree que sabes lo que hace, se peleará contigo, y más te vale pelear a ti también. No crucifica a nadie por equivocarse, pero lo que no puede soportar (y tiene razón) es a la gente que no tiene las ideas claras. Yo he llegado al punto de poder decirle: '¡Eres un gilipollas' o 'En el fondo no quieres tal cosa' o 'No te lo crees' o 'No te va a gustar' o simplemente 'Me niego a hacerlo'.

»Y tengo que decir que, después todas las peleas que he tenido con Sam, me he dado cuenta de que no es como los otros directores con los que he trabajado, porque cuando se equivocan y los pillas, ellos te dan las gracias y les parece estupendo, y después de eso no quieren volver a trabajar contigo porque se dan cuenta de que conoces su punto débil y eso no les gusta. Sam no tiene ese problema de ego de Hollywood en absoluto. No tiene por costumbre ser un gilipollas sin personalidad. Después de todas las broncas que he tenido con él, es el único director con el que he colaborado que vuelve después de que se nos bajen los humos y me dice: 'Tenías razón y yo no. Vamos a intentarlo de nuevo'.

»Estuve con Sam en los *spottings* [visionado de la película una vez montada para decidir en qué partes se necesita música] de *Perros de paja*. Y cuando haces eso con

Sam, no tienes que hacerle ningún caso, porque quiere música en todas partes. Quiere ponerle música a cualquier escena que no le termine de convencer, para que no se escuche.

»Además, en algunos momentos muy concretos te dice: 'Quiero música aquí', pero no te dice cuándo quiere que pare. '¿Cuándo quieres que termine, Sam?' Esa es una pregunta para la que nunca tendrás respuesta. Así que tienes que decidirlo tú. Me he acostumbrado a escribirle mensajes en los que le digo lo que voy a hacer; la mitad de los cuales seguramente ni se lee, pero al menos así las cartas están sobre la mesa cuando empieza a gritar.

»De todas formas, en *Perros de paja* vino a verme y tuvimos una extenuante charla sobre lo que él creía que necesitaba la película, y mencionó la palabra 'ironía'. La verdad es que es complicado decirle a alguien: 'Bueno, ahora vete y compón algo irónico'. La ironía es algo difícil de reflejar de manera abstracta. Sólo existe en relación a algo. De todas formas, en esta película yo sabía a lo que se refería. Los burlones y diabólicos giros del destino que sitúan al protagonista al final de la película en una posición de la que no puede escapar. Eso es 'irónico'.

»Pues bien, cuando tratas con Sam, estás tratando con alguien que es musicalmente analfabeto. Tuve que averiguar qué significaba para él 'ironía' en términos musicales. Le puse varios temas que me parecían bastante ácidos e irónicos, y uno de ellos le encantó. Basándome en eso, compuse toda la banda sonora.

»Compuse el tema principal el día antes de irme a Inglaterra, después de haber tenido que aguantar por teléfono la típica charla de '¿Nos-has-escrito-una-canción-que-podamos-sacar-como-single-para-que-podamos-imprimir-la-portada-del-disco?', y toda esa mierda. El problema con la banda sonora era que se trataba de una película terrorífica, y en ella el pánico va creciendo. ¿Qué hacer en un caso así? No puedes desvelar lo que va a pasar y mostrar hacia dónde va a ir la película nada más empezar... ¡nunca! Lo que hice fue componer algo con instrumentos de viento, muy teatral y muy dramático y que me decía: 'Pon atención porque en esta sala de cine va a pasar algo muy importante'. Pero no decía el qué. Por eso era un tema principal único.

»Cuando Dan Melnick lo escuchó se puso como una hidra. Creía que iba a mandar que me arrestaran. No les gustó. Y sin embargo yo fui el único candidato [a un Oscar] por aquella película, lo que no era justo, teniendo en cuenta la increíble interpretación de Dustin Hoffman en la película, pero así fue. A Sam, en cambio, le encantó la música, porque yo sabía lo que quería.

»Supongo que lo que quiero decir es que, para un tipo chapado a la antigua como yo mismo me considero, el resultado final justifica un grado tal de dedicación que dejas de ser un ser humano... tu vida personal es un desastre, no tienes amigos y nada tiene sentido en tu vida aparte de tu trabajo. No puedes tragarte las chorradas

que te sueltan esos advenedizos, esos contables que de repente se creen unos grandes artistas y productores. Y si consigues librarte de ese lastre y concentrarte en tu trabajo y colaboras en una película como *Grupo salvaje* o *Perros de paja*, merece la pena».

La película se estrenó en Londres a finales de 1971, y recibió malas críticas por parte de casi toda la prensa británica. Un mes más tarde, los mismos críticos cantarían las alabanzas de *La naranja mecánica*, de Stanley Kubrick, asegurando que no debía convertirse en «víctima» del recelo suscitado por el uso «irresponsable y gratuito» que Peckinpah hacía de la violencia en *Perros de paja*.

Seis meses más tarde, el crítico Charles Barr, de la revista cinematográfica británica "Screen" [verano de 1972] acusó a estos críticos de tener un punto de vista irracional y simplista en el extenso artículo titulado: «*Perros de paja*, *La naranja mecánica* y la crítica». En ella, Barr subraya la posición antagonista asumida por la mayoría de los críticos: «Trece de ellos escribieron a "The Times" [de Londres] en diciembre [de 1971] acusando a *Perros de paja* de ser 'dudosa en sus intenciones, excesiva en su efecto'». Después de eso, señala de manera individual cómo cada uno de ellos rechaza la película basándose en una reacción emocional. Irónicamente, los críticos condenan la película por permitir "que la pasión barra a la razón", y al mismo tiempo no se dan cuenta de que ellos están haciendo lo mismo.

A finales de diciembre de 1971, *Perros de paja* se estrenó en Estados Unidos (aunque ligeramente acortada para que la segunda violación fuera menos explícita y poder así conseguir ser clasificada por la Motion Picture Association of America como para mayores de diecisiete años en lugar de «X»), dividiendo mayoritariamente a los críticos en dos bandos: los que estaban a favor («Es difícil imaginar que Sam Peckinpah pueda hacer una película que supere a *Perros de paja*», escribió Paul Zimmerman en "Newsweek" el 20 de diciembre de 1971), y los que estaban en contra («Me habría salido de *Perros de paja* si no fuera porque soy un crítico profesional», afirmaba Gary Arnold en el "Washington Post" el 10 de enero de 1972). Como era de esperar, los que se oponían a la película tendían a imitar la histeria demostrada por los críticos ingleses.

Poco después tuvo lugar un interesante suceso: dos psiquiatras estadounidenses, el Dr. Fedor Hagenauer y el Dr. James W. Hamilton, quedaron tan impactados por la intensidad de las relaciones entre los personajes de *Perros de paja* que se dedicaron a psicoanalizar a los protagonistas de la película como si se tratase de personas reales, para explicar clínicamente por qué en ocasiones se comportaban de una manera tan violenta y agresiva. En un artículo publicado en "American Imago" (otoño de 1973), llegaron a la conclusión de que los actos de David Sumner eran creíbles.

También especularon sobre lo que había llevado a Peckinpah a rodar la película: «Es posible que Peckinpah esté intentando controlar algunos de sus propios con-

flictos por medio del film, y parece que la calidad de su obra demuestra un talento fuera de lo común y una gran capacidad creativa».

Como apunte final, varios meses después del estreno de *Perros de paja*, la revista "Playboy" publicó en su edición de agosto de 1972 una entrevista en profundidad con Sam Peckinpah. Antes de publicarla enviaron una copia al escritor Robert Ardrey, con la esperanza de que este escribiera un comentario al respecto. Peckinpah recibió una copia de la respuesta de Ardrey, con fecha del 29 de julio de 1972, y la colgó en la pared. Dice así:

> Siento no poder hacer ningún comentario significativo sobre la entrevista de Peckinpah, porque no he visto ninguna de sus películas. Sí que he sentido curiosidad por ellas, pero al vivir en el extranjero, tengo pocas oportunidades de verlas a no ser en su versión doblada, lo cual detesto.
> Sí que hay un punto importante en el que le apoyo firmemente: hasta que tengamos el valor de apreciar la realidad humana en su totalidad, tenemos pocas posibilidades de mejorar la condición humana. Esta ha sido la idea que ha servido como inspiración para la totalidad de mi obra, una idea que, por lo que sé, no ha calado muy hondo entre los editores de "Playboy". Una parte de esa realidad humana consiste en nuestra propensión a la violencia, algo que aparece en toda la historia de la humanidad, desde los muros de Jericó hace 9.000 años hasta el periódico de hoy. Confío en un futuro en el que el hombre acepte el conflicto que existe en cada corazón. No confío para nada en un futuro dominado por aquellos que son tan sentimentales o tan cobardes, tan lobotomizados o tan marcados por el dogma ideológico que no tienen otro recurso que el grito sin sentido de «fascistas» cuando se les mencionan verdades incómodas. Puede que Peckinpah exagere, pero también lo hacía Eugene O'Neill. También yo lo hago a veces cuando tengo que defender lo que me parece que es la verdad. Porque esa exageración sería un error si no nos enfrentásemos a la gruesa coraza de la sofistería contemporánea.

CAPÍTULO 11

'JUNIOR BONNER'

Todavía haces tu trabajo en ocho segundos

Como Estados Unidos cobra a sus ciudadanos un impuesto por el dinero que hayan ganado fuera del país a no ser que permanezcan en el extranjero un número determinado de meses, Sam Peckinpah había pensado quedarse en Inglaterra después de *Perros de paja* hasta que pasase ese tiempo. Sin embargo, a principios de mayo de 1971, dos meses antes de que se terminase el plazo, Martin Baum, de ABC Pictures, volvió a ponerse en contacto con Peckinpah para proponerle otro proyecto: *Junior Bonner*.

El guion de *Junior Bonner*, escrito por el guionista Jeb Rosebrook, contaba la historia de un viejo jinete de rodeo que vuelve al rodeo de su pueblo. A Peckinpah le interesó porque encajaba con sus propios valores y al mismo tiempo le proporcionaba una historia más bien no violenta en la que poder explorarlos. Después del éxito de *Grupo salvaje*, la mala distribución de *La balada de Cable Hogue* y el delicado tema que trataba en *Perros de paja*, Peckinpah tenía miedo de quedar encasillado como un director de acción violenta. Aunque le suponía una pérdida importante en impuestos, decidió regresar a California para empezar a preparar *Junior Bonner*, trayéndose consigo la incompleta *Perros de paja*.

El productor de la película era Joe Wizan, un tipo joven que había pasado once años como agente antes de convertirse en productor en 1969. Desde entonces había producido varias películas, entre ellas *Las aventuras de Jeremiah Johnson*, *Carne viva* y *The Last American Hero*. Sobre su mesa hay una placa de madera que dice, simplemente: «Confíen en mí».

«*Junior Bonner* fue mi segunda película como productor», contaba Wizan. «La primera había sido *Las aventuras de Jeremiah Johnson*. Al igual que con la mayoría de los proyectos en los que he trabajado, *Junior Bonner* fue una conjunción de los elementos adecuados en el momento adecuado. Steve McQueen quería hacer una

película 'tierna', y el guion de Jeb Rosebrook le había encantado. Peckinpah quería hacer algo menos violento. Me sentí como una especie de catalizador que ayudaba a que aquello se hiciera realidad.

»En cuanto Sam se bajó del avión de Londres empezamos a rodar. Sólo teníamos cinco semanas. Teníamos que encontrar actores y las localizaciones, construir los decorados que fuéramos a necesitar y todo lo demás en tan sólo cinco semanas, porque la historia trataba sobre el Prescott Frontier Days Rodeo, que es un evento que tiene lugar una sola vez al año. Y además de todo eso, durante gran parte del rodaje Sam tuvo que montar *Perros de paja* por las noches. Y aún así, terminamos en la fecha programada.

»No es fácil trabajar con Sam. Hay que anticiparse constantemente a lo que quiere. Y sin embargo es capaz de hacer que una película sea tan buena que merezca la pena pasar por eso. Se apoya mucho en todos los que lo rodean, y es muy leal. Un buen ejemplo de ello es Jeb Rosebrook, que no conocía a Sam antes de *Junior Bonner* pero que trabajó duramente en el guion para darle lo que quería. Sam contó con él durante toda la película, incluso cuando no hacía falta. Pero eso es porque Sam se siente seguro de su propio talento».

Rosebrook había llegado a Hollywood en 1967 desde Nueva York, donde había escrito su primera novela, "Saturday", publicada en 1965. Desde entonces ha escrito muchas cosas, tanto para la televisión como para el cine, entre ellas *The Waltons*, *I Will Fight No More Forever* y *The Black Hole*. Sufría de asma desde niño y pasó su adolescencia en casa de unos parientes en Prescott, Arizona. De aquella experiencia sacó la idea de escribir el guion de *Junior Bonner*.

«Me encontré con Peckinpah por primera vez a finales de mayo», recordaba Rosebrook. «El rodaje tenía que empezar el treinta de junio, y yo ni siquiera había empezado a reescribir. Sam le había dicho a Max Evans que él mismo lo reescribiría si yo no podía hacerlo. Sam y yo fuimos a Fénix en avión el cinco de junio, más o menos, y desde allí viajamos a Prescott. Fue en aquel viaje cuando Sam y yo tuvimos por primera vez la oportunidad de conocernos a fondo. Insistió en que empezase inmediatamente con la reescritura y en que, si no me salía nada, él y Max Evans me apoyarían en todo y se encargarían ellos.

»Por aquel entonces yo llevaba mucho tiempo alejado del mundo del rodeo y de su jerga, hasta el punto de que en mi guion no aparecía mucha de su terminología ni su ambiente característico. Pero Sam me ayudó mucho en eso, porque él sabe reescribir. Es un maestro de la reescritura. Cuando empezó la producción, Ben Johnson se pasaba el día a mi lado, y Casey Tibbs también, y con la ayuda de Ben, Casey y Sam, me metí a fondo en el tema».

Tanto Casey Tibbs como Ben Johnson trabajaron en su día en rodeos. Tibbs, al que contrataron como consejero técnico y coordinador de las escenas arriesgadas

de la película, ganó su primer campeonato mundial en la categoría "bronco" a los diecinueve años, en 1949. Fue el jinete de rodeo más importante de la década de los cincuenta, y ganó nueve campeonatos mundiales, y además fue nombrado campeón de todos los tiempos en dos ocasiones.

Johnson, que interpreta en la película al ganadero de rodeo Buck Roan, recordaba sus tiempos en el circuito de rodeos: «Gané el campeonato en 1953; el campeonato de lazo por equipos. Aquel año todos los demás tuvieron mala suerte. A partir de allí a mí me empezó a ir bien. Antes de aquello, nunca tenía el dinero suficiente para comprar el equipo necesario para participar en un rodeo (caballos, caravanas, coches y lo que sea). Entonces, cuando estuve en situación de comprar todo aquello, pensé: 'Qué demonios', y me compré todo lo necesario y lo intenté. Lo dejé todo, el cine y todo lo demás, y empecé a participar en rodeos.

»Y por suerte gané el campeonato mundial. Obviamente, al final de aquel año no me quedaba nada de dinero, así que, afortunadamente, me aceptaron otra vez en la industria cinematográfica. Aquel año gané bastante dinero, pero tenía que ayudar a mis amigos para que pudieran llegar al siguiente rodeo, claro. Y en esos casos nunca te devuelven el dinero, y tú no esperas que lo hagan. No podía largarme de uno de aquellos espectáculos y dejar a mis amigos tirados sin el dinero necesario para participar en el siguiente. A consecuencia de eso, cuando terminó aquel año no tenía ni un centavo.

»Pensé que, si eres el mejor en algo y no te puedes ganar la vida con eso, será mejor que te dediques a otra cosa. Pero de todas formas, el hecho de haber conseguido lo que me había propuesto me sentó bastante bien. Mi padre fue campeón mundial cinco o seis veces, y yo siempre había querido ser el campeón mundial en algo. Simplemente saber que era capaz de hacerlo me dejó bastante buen sabor de boca».

Este tipo de actitud hacia los amigos, la familia, así como los atractivos de la vida itinerante del rodeo se encontraban en el guion de Rosebrook. Peckinpah se dio cuenta e intentó centrar la atención sobre todo ello y resaltar el conflicto inherente al sueño americano y su desarrollo a través del siglo XX.

Una vez que Steve McQueen aceptó interpretar el papel protagonista, Peckinpah tuvo que preocuparse de encontrar al resto de los intérpretes. Además de Johnson en el papel de Buck, contó con Robert Preston como el padre de Junior, Ace, y con Ida Lupino como su madre, Ellie. Escogió también a Joe Don Baker para interpretar a Curly Bonner, y a Mary Murphy para hacer de su esposa. El papel de Charmagne, la joven con la que Junior tiene un breve romance, recayó finalmente en Barbara Leigh, que por aquel entonces era la novia de McQueen.

Entre el equipo técnico se encontraban varios colaboradores de Peckinpah en sus anteriores películas. Se contrató a Lucien Ballard, cuyas colaboraciones con Pec-

kinpah más conocidas son *Duelo en la alta sierra* y *Grupo salvaje*, como director de fotografía. Frank Kowalski, el director de la segunda unidad, conocía a Peckinpah desde los tiempos de Alliance Artists, antes de trabajar en televisión, al igual que el director de arte, Ted Haworth, cuya amistad con Peckinpah se remontaba a su colaboración en *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956). Y aunque el encargado de atrezzo Bob Visciglia sólo se había cruzado con Peckinpah en *La balada de Cable Hogue*, había impresionado tanto a Sam que este pidió que estuviera también en *Junior Bonner*.

Varias semanas después de haber empezado la preproducción y planificación de la película, Peckinpah volvió a tener problemas para encontrar una secretaria que le durase. Katy Haber lo recordaba así: «Después de terminar *Perros de paja* Sam se marchó a Estados Unidos, y antes dijo que, claro, no podía llevarse consigo a una secretaria inglesa, pero que estaba seguro de que volvería a Inglaterra y que volveríamos a trabajar juntos. Tres semanas más tarde me llamó por teléfono: "¡Mueve tu culo hasta aquí!" Lo había intentado con un par de secretarias, pero no había funcionado. Metí un par de cosas en una maleta y me marché para trabajar en *Junior Bonner*, con un sueldo que sólo cubría los gastos».

Mientras tanto, los ensayos para la película habían empezado ya, debido al inminente comienzo del rodaje. Ida Lupino, cuya distinguida carrera como actriz cuenta con películas como *They Drive By Night* y *El último refug*io, y que sigue siendo una de las pocas directoras de Hollywood (*Outrage* [1950], *The Hitch-Hiker* y *The Trouble With Angels*), recordaba su primer ensayo con Peckinpah: «Cuando empezaron a pensar en mí para el papel de la madre en *Junior Bonner*, escuché que Sam era "un excéntrico encantador". En realidad creo que no usaban exactamente esas palabras, pero a mí me había gustado mucho *Duelo en la alta sierra* y decidí arriesgarme. Cuando nos encontramos por primera vez para hablar sobre la película, Sam me hizo un resumen del aspecto que creía que debía tener la madre; madura pero todavía atractiva y cosas así.

»Entonces, cuando terminamos, se me acercó, me dio un abrazo y dijo: 'Mmmmm. Todavía hueles tan bien como siempre'. Y yo me quedé mirándolo y le dije: '¿De qué demonios estás hablando?' Y Sam simplemente me miró. Llevaba bigote, y un pañuelo alrededor de la cabeza. Y dijo: 'No te acuerdas de *Private Hell 36*, cuando me acerqué a ti y te dije: ¿Qué es ese olor maravilloso?, y de repente me acordé de todo'. Sam había trabajado como director de diálogo en aquella película de Don Siegel, pero no lo había reconocido con aquel pañuelo y aquel bigote. Pero por aquel entonces, ¡todavía recordaba mi perfume!» Mientras continuaban los ensayos y las revisiones del guion, julio y el rodeo se acercaban cada vez más. El uso del Prescott Frontier Days Rodeo como trasfondo añadiría una autenticidad a la película que no se podía conseguir de otra forma. Pero también supondría una pre-

sión extra para todos los implicados, porque algunas cosas no pasarían más que una vez. Una de ellas era el desfile que precedía al rodeo.

«La secuencia del desfile en *Junior Bonner* parecía un despliegue militar», recordaba Haber. «Sólo se podía filmar una vez, así que Sam y el productor decidieron trabajar con varias cámaras a la vez. Metimos a todos los miembros del equipo en un cuarto de unos seis metros cuadrados, con una pizarra en la que había un diagrama de la operación. Cuando terminó aquella sesión, yo tuve que escribir notas para todos los equipos de cámara. Uno de ellos estaría sobre el cine; otro sobre el Palace Bar, otro subido en una carroza (la de Curly). Otro iría con una cámara móvil, como en un telediario, y Peckinpah estaría con estos últimos. Otro estaría en uno de los puestos de perritos calientes que había cerca del punto en el que aparece Ida para ver el desfile. Otro estaba situado donde Ace y Junior abandonan el desfile y cruzan a través de la multitud, y otro estaría al otro lado, cuando terminan de cruzar. Aun habiendo planeado todo esto, tuvimos un par de problemas, como cuando Steve se bajó de la carroza de Curly en el momento equivocado. Pero el material salió muy bien, y quedó estupendamente en el montaje».

Además de eso, tenían que rodar el propio rodeo, con ayuda del consejero técnico Casey Tibbs. Johnson, viejo amigo de este, recordaba su primer encuentro, antes de que ninguno de ellos tuviera nada que ver con el cine: «La primera vez que vi a Casey fue en Cheyenne, Wyoming, cuando él tenía catorce años. Vino al rodeo e intentó apuntarse al 'bronco'. Le dijeron que era demasiado joven, así que volvió a casa a por su madre. Ella vino con él y lo apuntó en el rodeo, y Casey lo ganó. Entonces, al año siguiente volvió y ganó de nuevo. Es todo un jinete».

Tibbs empezó a trabajar en el cine en 1951, en la película *Bronco Rider*, de Bud Boetticher, en la que no solamente interpretó un papel, sino que además hizo de doble para todos los demás actores. Desde entonces, aparte de su trabajo en el rodeo, ha aparecido en gran cantidad de películas, como jinete y como doble de acción. En la actualidad dirige una escuela de rodeo cerca de San Diego, California.

Tibbs, hablando acerca de su trabajo en *Junior Bonner*, decía: «Trabajar de doble en escenas de rodeo es como cualquier otra cosa: tienes que tener a la gente adecuada. Como en la secuencia en la que se monta un toro. Sam tenía programado, creo, hacerla en un día y medio, y lo filmamos en cuarenta y cuatro minutos el primer día. Y esto dice mucho sobre Sam, porque la gente siempre lo critica diciendo que no quiere más que sangre y que la gente se mate. En cuanto tuvo lo que quería me hizo parar, y eso que yo ni siquiera había empezado a hacer las cosas peligrosas. Mis chicos tenían todo el material y los trucos listos, pero no tuvimos que usar nada de eso, porque todo salió de manera natural. Creo que el resultado fue magnífico, pero lo podríamos haber mejorado sin que nadie se hiciera daño. Pero Sam dijo que no. Y ahí terminó la cosa».

Como el protagonista de la película era Steve McQueen, de quien se decía que, antes de su lamentable muerte en 1981 a causa de un cáncer poco habitual, solía hacer él mismo las secuencias de riesgo, hay que hacer una aclaración sobre lo que en realidad sucede con las estrellas importantes que hacen ellos mismos este tipo de secuencias. En general, las estrellas no pueden hacerlo, porque supone un riesgo demasiado grande y puede causar varios problemas con el seguro. Si se lastimase la estrella de la película, habría que suspender el rodaje durante semanas hasta que se recuperara, y si muriese, habría que volver a rodar desde cero todo el material en que apareciera. Steve McQueen era, hasta cierto punto, una excepción.

Casey Tibbs afirmaba: «Puedes apostar a que Steve hizo algunas de sus escenas de riesgo. Quería hacer un montón. Es bastante atrevido. Me lo dijo directamente: 'Te diré una cosa. Los caballos no me gustan especialmente'. Pero sí que le gustaba el que le habían dado, y le acabaron gustando más que nunca. Hasta se montó sobre un toro e insistió en salir del corral encima de él. Verás, incluso dentro del corral pueden pasar muchas cosas, y hasta bajándote del toro puedes hacerte daño. McQueen es un tipo legal».

Sin embargo, la mayoría de las escenas de riesgo, bastante peligrosas, fueron llevadas a cabo por los especialistas que Tibbs había traído. Para los primeros planos se filmó a McQueen montado en un toro mecánico. «Cuando Steve tenía que montarse en el toro mecánico para los primeros planos», recordaba Katy Haber, «se enfadaba tanto que no quería que nadie lo mirase. Tampoco sabía echarle el lazo a los terneros, aunque rodó él mismo las escenas en las que ordeñaba a una vaca salvaje. Pero claro, en ese tipo de situaciones suele haber muchos problemas con el seguro». La actitud competitiva de McQueen hizo que se ganase rápidamente el respeto y la amistad de Peckinpah.

Cuando por fin se terminaron las secuencias del rodeo, surgió un pequeño problema. Casey Tibbs lo recordaba: «Yo había terminado mi trabajo al final del rodeo, y Ben [Johnson] había pedido un permiso para volver a casa y trabajar en el doblaje de *La última película*. A Ben no le gusta viajar en avión, así que yo lo acompañé en su furgoneta. Los dos teníamos permiso de la compañía, pero nadie se lo había dicho a Sam. Íbamos a volver en cuanto nos necesitaran. Pero sencillamente no nos iban a necesitar durante un tiempo.

»Tuvimos que conducir toda la noche para volver a casa. Entonces, a la una de la tarde del día siguiente empezó a sonar el teléfono. Verás, Sam y yo teníamos el mismo agente comercial, y [los ayudantes de Sam] lo llamaron a él, y él me llamó a mí, diciendo que quería saber por qué me había ido sin el permiso de Sam. Bueno, para abreviar: una hora y quince minutos después de aquella llamada, Ben y yo nos encontramos en la base aérea de Burbank, y volamos de vuelta a Prescott en un jet Lear, sin otra razón que el hecho de que Sam quisiera que estuviéramos allí».

Johnson añadió más cosas a la historia: «En realidad a Sam no le importaba lo que hiciéramos. El plano para el que nos necesitaba era uno en el que yo paso en coche y Casey está caminando por la acera, ambos bastante lejos de la cámara. No se nos reconoce a ninguno de los dos. Lo que Sam quería era demostrar a los estudios que él era el que mandaba en la película».

Tibbs resumía su trabajo con Peckinpah con la siguiente anécdota: «Sam me cae muy bien. Trabajando con él me lo pasé mucho mejor que con ningún otro director con el que haya colaborado, porque no quiere que haya inútiles en sus rodajes, y no admite que le laman el culo. Si crees que tienes razón y se lo demuestras, él dirá: 'Está bien, hagámoslo como tú dices'. Pero puedes apostar a que te las hará pasar canutas hasta que se lo demuestres.

»Creo que se lo dejé bastante claro una noche en la que estuvimos a punto de liarnos a puñetazos. Me gustaba la película y me gustaba el trabajo, pero no estaba dispuesto a dejarme pisotear, y le dije a Sam: 'Te diré una cosa: hemos tenido suerte'. Y Sam dijo: '¿Y eso por qué?' Y yo dije: 'Porque pesas unos sesenta kilos, y si pesaras noventa, ¡cobrarías cinco dólares a cada persona que conoces sólo por dejarles vivir!'»

En el auténtico Prescott Frontier Days Rodeo hay dos sesiones: una por el día y otra por la noche. En su guion original, Rosebrook también había usado este formato. Sin embargo, cuando se revisó para el rodaje se decidió que ambas sesiones debían tener lugar durante el día, con un intermedio en el que todo el mundo va al Palace Bar. Esto sirvió para que McQueen hiciera algunos cambios en su personaje. Rosebrook lo recordaba así: «La idea de que Joe Don Baker, en el papel del hermano de Steve, le diera un puñetazo en el bar fue idea de Steve. En principio, yo había escrito que se enfrentasen por la noche, cuando Steve se dirigía a montar el toro y Curly le decía eso de 'Yo estoy intentando ganar mi primer millón, y tú todavía haces tu trabajo en ocho segundos'. Era un enfrentamiento únicamente verbal, no había nada físico. He de decir que la idea de Steve fue condenadamente buena. Y Sam le siguió el juego y preparó la escena en el Palace Bar, seguida de una pelea que se detendría en cuanto la banda empezase a tocar 'The Star-Spangled Banner'[1]. El instinto de Sam al respecto era mejor que el mío, porque en aquel momento yo pensaba más en los personajes que en la historia».

«La escena de la pelea en el bar fue divertida de rodar», recordaba Haber. «Todos los extras de la escena eran del mismo Prescott, y les encantó. Algunos se peleaban de verdad. Las chicas estuvieron increíbles. Se daban puñetazos y se tiraban del pelo. Y había un indio bajito que sale en la película, Curtis, que sigue a las chicas

[1] El himno estadounidense (N. de la T.)

hasta el baño. Y al final, cuando el grandullón le pregunta: '¿Por qué siempre estás persiguiendo a las chicas, Curtis?', él responde: '¡Porque me encantan!' Teníamos que pagar su fianza todas las mañanas para poder traerlo al rodaje. Lo habría hecho a cambio de cerveza».

Sin embargo, no todas las peleas de la secuencia aparecen en la película. En el guion, Junior y Ace tenían que llegar al Palace Bar y pedir algo de beber. Entonces, Curly y su familia llegaban, seguidos de Arliss, la enfermera que se interesa por Ace, y finalmente, Ellie, la mujer de Ace. Como Ace y Ellie llevaban tiempo sin verse y se encuentran aquí por primera vez en una temporada, Peckinpah lo concebía como un momento de gran tensión emocional, con Ellie a punto de llorar. En un intento por conseguir el efecto deseado, atacó verbalmente a Ida Lupino de forma parecida a como lo había hecho con Stella Stevens en *La balada de Cable Hogue*.

«Tardamos siete días en rodar la escena del bar», recordaba Lupino, «y aquello estaba lleno de gente. Como Sam me había dicho que interpretase al personaje de la madre de Junior como una mujer madura pero todavía atractiva, yo llevaba un maquillaje que me hacía parecer morena, como si hubiera estado tomando el sol, y un poco de pintalabios.

»Pues bien, después de ver los copiones del primer día, Sam me dijo: "Ida, tienes demasiado buen aspecto. Quítate ese pintalabios". Lo hice, pero mis labios siempre han sido algo colorados, y Sam seguía sin estar satisfecho. Hiciera lo que hiciera, parecía que no podía contentarlo. Además, no había empezado el día con muy buen pie, y aquello le hizo estallar definitivamente.

»Y eso, claro, me enfadó, y fui a mi posición y me quedé junto a la barra muy callada. Y cuando me llegó el turno de hablar, dije: '¿Sabes a quién deberías conseguir para hacer este papel? Conozco a la actriz perfecta. Deberías conseguir a Shelley Winters. Me quedaré aquí hasta que llegue para que puedas tener a alguien para los planos generales en los que no se me distinga la cara, y podrás rodar los primeros planos cuando ella llegue'. Bueno, pues después de eso, Sam y los demás empezaron a pedirme que me lo pensara, pero yo estaba enfadada y no quería. Así fue como siguió el rodaje durante el resto de la tarde.

»Cuando terminamos, volví a mi habitación de motel para intentar relajarme, y empecé a organizarlo todo para irme de allí. Pues bien, como a las ocho en punto de la tarde llamaron a la puerta. Yo la abrí y allí había un chico con una docena de rosas y una nota que decía: 'Querida Shelley: Lo sentimos mucho. Sabemos lo interesada que estás en este papel, pero ya nos hemos enamorado de Ida Lupino. Firmado: Darryl Zanuck'. Bueno, ¿Qué se puede responder a eso? Me quedé en la película y me encantó».

Joe Wizan, hablando sobre los métodos de Peckinpah a la hora de dirigir una película, decía: «Sam trabaja desde un enfoque emocional más que intelectual. Una de

las cosas que me gustan de trabajar con él es que no hay teoría. Todo sale de su reacción visceral, que para mí es lo más importante en el cine. Puede mantener una conversación intelectual sobre casi cualquier tema, pero esa no es su forma de dirigir».

Una de las escenas más personales en *Junior Bonner* tiene lugar entre Ace y Junior en la estación de ferrocarril. En ella, Ace empieza a hablar de los viejos tiempos, y acaba pidiéndole a su hijo un prestamo para poder irse a Australia a buscar oro. El viejo está tan concentrado en la forma de pedírselo que al principio no presta atención a la confesión de Junior, que dice que no tiene un centavo. Cuando por fin lo entiende, el viejo se queda atónito. Sin saber qué decir, le propina a Junior un golpe medio malintencionado, tirándole el sombrero sobre la vía del tren. Cuando el viejo va a cogerlo, una locomotora con varios vagones se cruza entre ellos. Entonces vuelve lentamente junto a su hijo, que le explica que, aunque en ese momento no tiene dinero, los ha apuntado a los dos como equipo en la competición de ordeñar vacas salvajes.

Rosebrook recordaba: «Íbamos a hacer la escena de la estación de ferrocarril, y Peckinpah me dijo que quería terminarla de manera que Bob Preston tirase el sombrero de Steve. Dijo que, cuando era joven y decepcionaba a su padre o le hacía enfadar por algo, este se agachaba y le daba una bofetada de tal manera que le tiraba el sombrero. Fue entonces cuando entendí lo mucho que estos personajes significaban para Sam de manera personal».

Sin embargo, cuando Peckinpah se disponía a filmar la escena, entre él y McQueen estalló el conflicto. Lucien Ballard, el director de fotografía, recordaba: «Sam quería que Preston tirase el sombrero de McQueen en la escena del ferrocarril, pero Steve no estaba dispuesto a ello. Pensó que le haría parecer menos hombre; que de alguna forma le hacía quedar mal. Al final acabó derramando su taza de café encima de Sam y se marchó de allí. Y lo único que decía Sam era: 'Quiero que lo intentes y veas si funciona'. Pues bien, Steve no quería de ninguna manera. Fui a verlo y le expliqué que, en realidad, quedarte allí y acatar el castigo, o como quieras llamarlo, de tu padre, te hacía todavía más hombre. Parece ser que eso convenció a McQueen, y así es como se rodó. Y creo que quedó maravillosamente».

Después de varios años de trabajar en el cine, Steve McQueen había adquirido el hábito de reescribir él mismo sus escenas para sentirse más cómodo con ellas. Lucien Ballard continuaba: «Conozco muy bien a Steve McQueen. Hasta le hemos alquilado nuestra casa cuando estábamos en algún rodaje. Y yo siempre he dicho lo que pienso, sin importar a quién, así que no estoy diciendo esto a sus espaldas. Pero lo cierto es que Steve McQueen es un actor con el que, en ciertos aspectos, resulta muy difícil trabajar. Por una parte, para él dinero es igual a éxito, lo que hace que sea muy difícil razonar con él a no ser que ganes tanto dinero como él. Y por

otra, Steve reescribe sus escenas constantemente. No una sino varias veces. Sam estuvo a punto de abandonar *Junior Bonner* porque Steve no paraba de reescribir. Hay que entender que el mismo Sam reescribe gran parte del guion de sus películas, y que siempre está dispuesto a cambiar una escena. Pero cuando tiene algo que cree que funciona, es lo suficientemente sensato como para dejarlo como está».

Como director de fotografía, Ballard no era más que un observador de la situación. Lupino recuerda haber sido víctima de la misma: «Cuando Junior y su madre se encuentran en la película, cuando están fuera, Sam nos dejó improvisar, y salió bien. Pero cuando llegó el momento de hacer la parte de interior de esa misma escena, Steve la había reescrito. Yo ya me había aprendido lo que tenía que decir, y le dije que necesitaba más tiempo para aprenderme el nuevo texto. El original me encantaba, pero los cambios de Steve no tanto. Pero seguí adelante e intenté cooperar en la medida de lo posible, porque pensé que era necesario que la madre y el hijo tuvieran un trasfondo común para que la historia funcionase.

»Entonces, cuando finalmente rodamos la escena, Steve llegó a improvisar hasta con el material nuevo que había escrito. Y yo no conseguía encajar mis frases, porque ya no eran como se suponía que debían ser. Pues bien, ahí exploté. Sam detuvo el rodaje durante diez minutos para que la cosa se calmase, y yo fui a sentarme sola.

»Después de un rato, Sam mandó a alguien del equipo a preguntarme si quería tomar un poco de vino. Yo no podía aceptar, por supuesto, o todavía seguiríamos rodando esa escena. Pero esa clase de atención era exactamente lo que necesitaba para volver a tener ganas de terminar la escena. En la siguiente, Steve volvió a intentar cambiar mi personaje, y yo estaba otra vez a punto de explotar. Pero Sam terminó la discusión diciendo: 'A ver, todo el mundo. Vamos a hacer una película'. Y yo interpreté el papel como estaba escrito, y funcionó».

Al mismo tiempo que se ocupaba de los problemas que tenían lugar delante de las cámaras, Peckinpah también ponía a prueba a los miembros del equipo técnico, tanto a los nuevos como a los veteranos. Entre los novatos se encontraba Chuck Wilborn, un técnico de sonido que no había trabajado con él antes. Recordaba: «Había una escena en la que Bob Preston llega en busca de Steve y no lo encuentra, así que se va en el caballo de Steve. Pues bien, yo trabajo con Sam de la misma manera que lo hago con cualquier otro director. Si tengo un problema, hablo con él. Le pregunté dónde quería colocar los micrófonos para la escena y él dijo: 'No va a haber micrófonos. Esta no va a tener sonido'.

»Yo me fui. Pero aquello me había parecido raro, así que les puse micrófonos de radio [inalámbricos] a todos los protagonistas y coloqué algunos más aquí y allá. Entonces empezaron a rodar. Cuando terminaron la primera toma, Sam dijo: '¡Corten, a positivar! ¿Cómo ha quedado el sonido?'. Y yo dije que el sonido había quedado bien. En aquel momento me pareció una cabronada. Pero ahora, al pensar

en ello, me he dado cuenta de que esa es simplemente la forma que tiene Sam de comprobar de qué estás hecho. Hubiera o no estado preparado para aquella escena, después de eso no tuve la más mínima duda sobre cómo preparar los micrófonos de una secuencia. Me obligó a pensarlo todo. Y claro, desde entonces he trabajado con Sam siempre que he tenido oportunidad».

Sin embargo, no todos los que fueron puestos a prueba la pasaron. Aunque los problemas con el equipo no llegaron ni a acercarse a los de *La balada de Cable Hogue*, sí que hubo algunas bajas. El productor, Joe Wizan, recordaba: «Sé que Sam tiene una reputación de despedir a todo el mundo, pero la mayoría de las personas a las que despide se lo merecen. Es una persona muy leal y apasionada, y creo que muchos de sus problemas tienen lugar porque alguien en una de sus películas no da el 100% o el 110%, que es lo que da él mismo. Despidió a su mejor amigo, Frank Kowalski, de *Junior Bonner*. Y después de eso, y aunque no era mi película, despidió a su propia hija, Sharon, de *La huida*. Es cierto que Sam despide a la gente, pero no se puede decir que tenga favoritismos».

«Frank Kowalski es un tío al que conozco desde hace años», recordaba Peckinpah, hablando de *Junior Bonner*. «Y él siempre me ha dicho: 'Si nos tomamos la juerga en serio, nos tomamos el trabajo en serio'. Es un tipo con muchísimo talento, pero en *Junior Bonner* estaba a cargo de la segunda unidad y no lo estaba haciendo muy bien. Estaba gastando varios miles de metros de película. Y en aquella ocasión habíamos tenido una noche más bien larga, así que le dije a Katy [Haber] que lo llamase para asegurarse de que fuera a una reunión de producción al día siguiente, a mediodía. Iba a ir todo el mundo, los productores y demás. La razón que Kowalski dio para no asistir fue 'E.P.B.', es decir, 'enfermo por beber'. Esto fue como a las 11,40 de la mañana, y la reunión era a las doce.

»Llegó el mediodía y Frank seguía sin aparecer. La una, la una y media, y seguía sin venir. ¡Y estaba a veinte metros de allí, en su habitación del hotel! Dije: 'Perdónenme un momento. Vamos a hacer un descanso". Y fui a la habitación de Frank y le dije: "Frank, no estás en la reunión'. Y Frank dijo: 'Ya lo sé. Sé lo que tengo que hacer'. Y yo dije: 'Hemos cambiado todo, y le dije a Katy que te llamara para que movieras el culo hasta aquí"'. Y él dijo: 'Bueno, no estoy allí, ¿verdad?' Y yo dije: 'No, no lo estás. ¡Estás en el autobús!', y lo despedí. Lo quiero mucho como amigo, pero en una película no se puede tolerar esa mierda. Te tomas la juerga en serio y te tomas el trabajo en serio; son sus propias palabras. Y desde entonces no hemos tenido una relación tan estrecha. Me mandó una nota: 'Haz la cuenta de los que llevarán tu ataúd. ¡Ahora tienes uno de menos!' Es un tipo divertido. Lo aprecio, en serio. Pero el trabajo es el trabajo».

Kowalski no volvería a trabajar con Peckinpah hasta *Los aristócratas del crimen*, cuatro años más tarde.

Una de las últimas cosas que se rodaron de *Junior Bonner* fue la escena entre Ace y Ellie en la que reconocen que, a pesar de las diferencias irreconciliables de su matrimonio, todavía se quieren. Se aceptan el uno al otro tal y como son y deciden aprovechar la ocasión e irse a pasar la tarde juntos. Peckinpah preparó esta escena en las escaleras traseras del Palace Hotel. Lupino recordaba: «Para la escena más importante entre Bob Preston y yo, Sam nos había dicho básicamente lo que quería y nos había pedido que trabajásemos en ello. Entonces, cuando llegó el momento de rodar la escena, se puso a llover. Llovió todos los días, hasta que finalmente llegó a parecer que no íbamos a poder tener ni una oportunidad de hacer la escena.

»El último día que podíamos rodar seguía lloviendo, y esperamos dos o tres horas. Entonces dejó de llover, pero el cielo seguía oscuro. Lucien Ballard tuvo que iluminar las escaleras con luces de arco.

»Interpretamos la escena un par de veces para la cámara, y Sam decía: 'Guardad esto' o 'Guardad aquello', con las partes que le gustaban. Cosas como que los chicos que había en la escalera nos empujaran el uno contra el otro. Al final llegamos al momento más importante, al final del todo, cuando dejan de hacerse daño el uno al otro y suben juntos las escaleras. Sam nos hizo repetirlo un par de veces sin decir nada. Estaba sentado en la pértiga de la cámara con el pañuelo alrededor de la cabeza, y nos pidió que lo volviéramos a hacer una vez más.

»El cielo estaba cada vez más oscuro. Pero Bob y yo lo hicimos una vez más, y yo ya no sabía lo que funcionaba y lo que no. Cuando terminamos aquella toma y Peckinpah seguía sin decir nada, yo le pregunté: 'Sam, ¿Ha estado bien?' Y Sam dijo, con una expresión lamentable: '¡Ha sido horrible!' Y empezó a subir por la escalera, y yo le dije: 'Bueno, entonces será mejor que lo intentemos otra vez'. Y él vino hacia mí y me abrazó y me dijo: 'Ha estado genial'. Y yo le dije: 'Serás cabrón... ¡Menudo susto me habías dado!'»

Una vez terminado el rodaje programado, *Junior Bonner* pasó a manos de los montadores Frank Santillo y Bob Wolfe, que hicieron el montaje definitivo bajo la dirección de Peckinpah. La película se estrenó en junio de 1972, recibiendo malas críticas tanto en "Time" como en "Newsweek", al igual que en la mayoría de los periódicos que se molestaron en escribir una crítica sobre ella. Aunque esto no siempre espanta necesariamente al público, sí que desempeña un papel importante a la hora de influir en los responsables de proyectar una u otra película en un cine. La película, que fue calificada como «PG» (Compañía de padres recomendada) por la Motion Picture Association, fracasó en taquilla, según algunos, debido a su incapacidad para cumplir con las expectativas de aquellos que querían ver una película de acción salvaje dirigida por Sam Peckinpah y protagonizada por Steve McQueen.

Marty Baum recordaba: «Como presidente de ABC Pictures, encargué *Junior Bonner*, y creo que es una de las mejores películas que Sam Peckinpah ha hecho

nunca. Pero no ha tenido mucho éxito en taquilla. Después de *Perros de paja* y de que lo llamaran "el maestro de la violencia", Sam decidió de repente que quería hacer una historia poética e intimista sobre una familia cuyos miembros se alejan unos de otros, tomando diferentes caminos, y que se juntan durante un fin de semana y después vuelven a ir cada uno por su lado.

»Sam escogió un gran reparto, con Robert Preston e Ida Lupino. Y Steve McQueen nunca ha estado mejor. Fue una película que conmovió al público en todos los niveles, sólo que nadie fue a verla porque, por alguna razón, la gente de este país no parece interesarse por las *historias poéticas y encantadoras. Quieren aventuras y acción». Junior Bonner* fue la última película producida por ABC Pictures hasta 1979, cuando la compañía reanudó su producción de largometrajes con una nueva dirección.

A Steve McQueen, cuya propia compañía, Solar Productions, había estado involucrada en la producción de *Junior Bonner*, le pareció que la distribución de la película había dejado mucho que desear: «Me gustó mucho *Junior Bonner*. Fue la primera vez que trabajé con Sam, y nos llevamos muy bien. El guion me pareció buenísimo. Uno de los mejores que he leído nunca. Pero creo que la película fracasó, al menos en lo financiero, y en este negocio eso es lo que cuenta.

»En cuanto a la distribución de la película, estuve hablando con un tipo llamado Joe Sugar, que quería estrenarla a lo grande; en el Teatro Chino y todo eso. Le dije que habría que estrenarla como una película de arte y ensayo, empezando en cines más selectos y pequeños, y dejar que fuera subiendo poco a poco. Él no estaba de acuerdo, y claro, la película se estrenó como él quería y fue un fracaso. Pero creo que es una película que dará muy buenos resultados a la larga. No hoy ni mañana, pero si se le da tiempo, la gente empezará a apreciarla como se merece. El hecho de que fracasara la primera vez que salió me hizo confiar mucho más en mi propio criterio respecto al marketing de una película. No volveré a dejar que se repita lo que pasó con esta».

Cuando se estrenó *Junior Bonner*, por alguna extraña coincidencia se estrenaron también otras películas sobre rodeos (especialmente *J. W. Coop*, con Cliff Robertson, y *Los centauros*, con James Coburn). Tampoco les fue bien en taquilla. Casey Tibbs decía: «Sinceramente, no hay muchos westerns que me gusten. En mi opinión, *Junior Bonner* es lo más cercano que hay a una buena película de rodeos, pero tampoco era espectacular. Con el debido respeto por mi buen amigo Jeb [Rosebrook], creo que tuvo que soportar demasiada presión y terminar una parte importante del guion en el mismo rodaje, reescribiéndolo cuando a Sam no le gustaba tal o cual cosa. Estoy seguro de que le habría gustado tener un par de semanas más para trabajar en la historia.

»Lo que sí me gustó de *Junior Bonner* era que se trataba de una historia que le

podía pasar a cualquiera. No tenía por qué ser una familia de gente del rodeo. Podía haber sido una familia de camioneros o cualquier otra cosa. Era una historia buena e inspiradora. Pero lo cierto es que no profundizaba lo suficiente en algunos aspectos.

»No se metía demasiado a fondo en el tema del rodeo. Es el problema que tiene hacer una película sobre cualquier evento deportivo: la gente involucrada en ella (Sam incluido) no tenía ni idea del deporte en cuestión. Y puedes decirle a Sam que he dicho eso. Se notaba mucho en la película, porque Jeb era el único que sabía algo de rodeos, y no era demasiado. Era igual que lo que Hemingway decía de 'Muerte en la tarde': 'Ojalá hubiera esperado diez años para escribirlo'. Con *Junior Bonner* pasaba lo mismo. Sam sabía mucho de vaqueros, pero el hecho de que conociera a Ben Johnson y a Casey Tibbs y a algunos otros no lo convertía en un entendido de los rodeos. Hay que estar ahí, y llenarte los pies de estiércol».

Lo cierto es que *Junior Bonner* no es tanto una película sobre el rodeo como sobre los valores personales enmarcados en el rodeo como forma de vida. Por lo tanto, a pesar de sus fallos respecto al rodeo, la película sigue siendo un retrato sensible y a menudo conmovedor de una familia en un proceso de cambio. En ella, Peckinpah examina el conflicto que existe entre las necesidades individuales y las obligaciones familiares. Es una historia de supervivencia contada en tono íntimo, y está repleta de una humana ambivalencia y de la agridulce ironía según la cual el éxito a veces está unido al fracaso.

Al centrarse en las relaciones existentes entre los miembros de la familia (la madre y el padre, la madre y el hijo, el padre y el hijo, los hermanos), Peckinpah es capaz de mostrar cómo la gente puede preocuparse por los demás a pesar de las profundas diferencias y de la incapacidad de cumplir las expectativas que tienen de uno mismo. Muestra cuidadosamente la dimensión humana de cada personaje, enseñándonos que lo que está bien y lo que está mal no es algo que se pueda definir con claridad, sino que hay que analizarlo con perspectiva. Por todo ello, se debe entender *Junior Bonner* como una película importante en la carrera de Peckinpah, porque es aquella que sus detractores aseguran que no es capaz de hacer: una historia no violenta sobre la condición humana.

CAPÍTULO 12

'LA HUIDA'

¿Estáis casados?

Cuando se acercaba la última fase del montaje de *Junior Bonner*, Sam Peckinpah empezó a hacer las gestiones necesarias para dirigir una película que llevaba tres años preparando: *El emperador del norte*. Era una historia que tenía lugar durante la Depresión, y que trataba sobre un tren y su paranoico revisor, Shack, que está dispuesto a matar para impedir que ningún vagabundo se cuele en *su* tren. En la historia también aparecen un viejo experto (un vagabundo llamado "A-Nº 1") que intenta penetrar en los dominios de Shack, y un novato, "Cigarrillo", que se inicia no sólo en el arte de colarse en los trenes, sino en la vida y en la supervivencia.

Hablando de este proyecto, Katy Haber recordaba lo siguiente: «*El emperador del norte* era de Sam. Era su retoño. Tuvo una pelea importante con Ken Hyman a causa de ello. Sam escribió el guion. Bueno, en realidad lo escribió Christopher Knopf, y Sam lo reescribió. Sam tenía muchas ganas de hacer esa película, pero Ken y él se pelearon, y Sam hizo *La huida*, y Ken *El emperador del norte*. Pero en realidad, *El emperador del norte* es de Sam Peckinpah. Quiero decir que trata sobre el imperativo territorial: 'Este es mi tren'».

Kenneth Hyman, una de las personas que habían apoyado a Sam en Warner Brothers durante el rodaje de *Grupo salvaje* y *La balada de Cable Hogue*, trabajaba por aquel entonces como productor independiente, especulando con la compra de proyectos que pudieran convertirse en películas. Cuando Peckinpah se puso en contacto con él para hablarle de *El emperador del norte*, Hyman quedó impresionado, y accedió a intentar conseguir financiación para que Sam la dirigiese. Peckinpah lo recordaba así: «Yo tenía tantas ganas de dirigir *El emperador del norte* que incluso accedí a hacerla a cambio de una rebaja importante en mi salario. A Ken le gustó, y se la llevó a United Artists y a la Metro antes de concertar una reunión con Bob Evans, de Paramount. Yo asistí a aquella reunión con mi agente.

»Evans dijo: 'Te doy mi palabra de que, si la próxima película que diriges es *La huida*, después haremos *El emperador del norte*'. Yo dije: 'Será mejor que hables con Ken sobre eso'. Él habló con Ken y dijo que se ocuparía de todo. Accedí a hacer *La huida*. Poco después recibí una puta carta de Hyman rechazándome como director para *El emperador del norte*. Y encima, los jefazos de Paramount decidieron no hacer *La huida*, así que me quedé fuera de las dos películas. Fue increíble.

»Afortunadamente, Steve [McQueen] se cabreó con aquella gilipollez, y dijo: 'Está bien, la haremos con First Artists'. First Artists es la compañía de Steve (suya y de un par de actores más), y el presidente es un tipo llamado Pat Kelly. Y Kelly le echó un vistazo a *La huida* y dijo: 'Haremos la película'.

»Pero lo único que saqué de *El emperador del norte* fue un acuerdo por 10.000 dólares, lo que me pareció fatal, porque los derechos eran míos. Había pasado tres años de mi vida intentando hacer aquella película. Y entonces va Hyman y se la pasa a Bob Aldrich, y la cagaron pero bien. El reparto era malo. La dirección era mala. La producción era desastrosa. Lo único que puedo decir en favor de Bob Aldrich [a quien] admiro como director (aunque no me gustó lo que hizo con esta película, pero puedo equivocarme, porque me tocaba demasiado cerca), es que no dejó que Ken Hyman estuviera presente en el rodaje.

»'Cigarrillo' era la clave, y no acertaron en absoluto. Yo quería a alguien como Dustin Hoffman... un actor. [Lee] Marvin [como A-Nº 1] y [Ernest] Borgnine [como Shack] estaban geniales. Pero Hyman hizo una reescritura de mi reescritura que no tenía ni pies ni cabeza, y yo se lo dije. Me quedé fuera, y no podía hacer nada al respecto.

Más tarde me enteré de que Paramount no tenía ninguna intención de hacer *El emperador del norte*, y que se había negado en redondo a trabajar con Ken Hyman. Por decirlo suavemente, hemos perdido el contacto».

El proyecto de *La huida* lo puso en marcha un productor llamado David Foster, que ya había trabajado como relaciones públicas de Peckinpah en *Duelo en la alta sierra*. Desde entonces había dejado ese trabajo para producir *Los vividores*, de Robert Altman. *La huida*, coproducida por Mitchell Brower, sería su segunda película como productor.

«Negocié una opción de compra por los derechos de un libro llamado 'The Getaway' ['La huida']», recordaba Foster, «escrito por un anciano llamado Jim Thompson en 1957, aproximadamente. Jim Thompson es un tipo que ha trabajado como guionista para Stanley Kubrick en *Atraco perfecto* y *Senderos de gloria*. Bueno, el caso es que le pasé el libro a Steve McQueen y le dije: 'Tenemos que hacer esto juntos'. Steve lo leyó y le gustó. Acordamos hacerlo.

»Cuando Steve y yo hablamos sobre posibles directores para la película, él acababa de terminar *Junior Bonner* con Sam Peckinpah, así que, naturalmente, surgió el

nombre de Sam. Steve dijo que se pondría en contacto con él y que le avisaría de que yo iba a llamarlo.

»Cuando yo fui a hablar con Sam, entré en su despacho (y llevábamos bastante tiempo sin vernos), y él me dio un fuerte abrazo y me dijo: '¡Lo haré!' Yo todavía tenía el libro en la mano, y le dije: 'Pero si ni siquiera sabes de lo que estoy hablando'. Él dijo: '¡Lo haré!'. Y al final resultó que Sam había querido hacer aquella película unos ocho años antes. Había hablado con Jim Thompson y le había dicho que quería hacerla y todo eso. Pero era una etapa bastante precaria en la vida de Sam, justo después del desastre con Columbia, creo, así pues la cosa no salió adelante. Y entonces llegué yo, ocho o nueve años después, con el mismo libro. Al principio no creí que lo dijera en serio. Pero simplemente me contó toda la historia, y yo sabía que el libro llevaba varios años agotado, por lo que supe que no me estaba tomando el pelo».

Cuando Peckinpah leyó el libro e intentó hacer algo con él la primera vez, le había parecido interesante la historia básica de una pareja que huye. En la novela original de Thompson, el héroe y la heroína escapan a una guarida de gángsteres en México que casi parece de ciencia-ficción, y una vez allí, a medida que se van quedando sin dinero, se vuelven el uno contra el otro. Peckinpah, hablando de esto, decía: «Había trabajado con Jim Thompson en un guion anterior que al final no había salido. Había leído 'La huida' mucho antes de que me lo trajeran. Pero siempre pensé que el final original no estaba bien. Walter Hill escribió el guion, e hizo un trabajo genial».

El guion adaptado que Walter Hill hizo a partir del libro de Thompson, ambientado en Texas alrededor de 1949, estaba dedicado al director Raoul Walsh. En concreto, el guion reflejaba algunos aspectos de *El último refugio* (1941) y *Al rojo vivo* (1949), y de esa clase de películas que han ido conformando el subgénero conocido como «de gángsteres-bandidos». Este subgénero trata sobre una pareja de bandidos (hombre y mujer), muy apegados a los valores del Oeste. Provienen del campo y llevan a cabo golpes contra la sociedad urbana (a menudo contra bancos). Como la sociedad ya no entiende los valores tradicionales, caza y captura a la pareja, tomándolos por gángsteres. (*They Live by Night*, de Nicholas Ray, *Bonnie y Clyde*, de Arthur Penn, y *Dillinger*, de John Milius, son muestras de este subgénero). Al no tener cabida en la sociedad moderna, la pareja de gángsteres-bandidos suele morir al final de la película. *La huida* es una notable excepción, porque Doc y Carol huyen a México, un lugar más acorde con los valores tradicionales.

Todo esto aparece, de manera consciente o inconsciente, en el guion de *La huida*. Sin embargo, y aunque respetando la temática, Peckinpah decidió actualizar la historia.

«*La huida* fue mi primer intento de sátira, aunque no me salió muy bien», afirmaba, hablando de la película. «Demasiada gente se la tomó en serio. En la película

se dice cinco veces: 'No es más que un juego'. Tenía algo que ver con *El último refugio* y un par de cosas más. Era una buena historia, y pensé que tenía un buen final. Expresaba lo que yo quería decir».

McQueen, por supuesto, sería el encargado de interpretar al bandido Doc McCoy. Debido a la idea original de hacer la película en Paramount, Ali MacGraw, que por aquel entonces era la esposa del jefe de Paramount, Bob Evans, había sido contratada para interpretar a la mujer de Doc, Carol. El resto del reparto estaba formado por Ben Johnson en el papel de Benyon, Al Lettieri como Rudy, Sally Struthers como la esposa infiel del veterinario, y Slim Pickens como el anciano que lleva a los McCoy hasta México. Además, Peckinpah añadió a algunos viejos amigos, gente que no se dedicaba a la interpretación pero cuyas caras Peckinpah encontraba intrigantes. Entre ellos estaban John Bryson, que había trabajado como fotógrafo para "Life", y que interpretaba al hermano de Benyon, y Tom Runyon, un restaurador de las montañas de Santa Mónica, que interpretaba a uno de los pistoleros. En cuanto al equipo técnico, David Foster se lo dejó claro a Sam: «Simplemente, fui a ver a Sam y le dije: 'Quiero que esta película tenga el menor número de problemas posible. Dime quién crees que es el mejor para cada puesto, y yo te lo conseguiré'. Al final resultó ser una de las películas menos problemáticas en las que Sam ha trabajado». En el equipo estaban Lucien Ballard, director de fotografía; Gordon Dawson, productor asociado; Ted Haworth, director de arte; Bob Visciglia, encargado de decorados; Newt Arnold, ayudante de dirección; y Chuck Wilborn, técnico de sonido.

Al igual que Joe Wizan, el productor de *Junior Bonner*, David Foster disfrutó trabajando con Peckinpah: «No digo que Sam y yo no tuviéramos alguna que otra pelea. Tuvimos algunas bastante serias. ¡Pero en el fondo Sam es un corderito! Te voy a poner un ejemplo que me ayudó a comprender cómo es en realidad antes de que empezara el rodaje.

»Resulta que Sam y yo habíamos estudiado en la University of Southern California, y a los dos nos encanta el fútbol americano. Esto fue durante la temporada del 71, cuando todavía estábamos preparando el rodaje de *La huida*. Yo lo llamé y le pregunté si quería venir con mi mujer y conmigo a ver el partido de la USC contra Illinois. Y le pareció una idea estupenda.

»Fuimos allí, y parecía que Sam volviera a estar en la universidad. Se supone que es un tío duro, ¿verdad? Pues bien, antes del saque, la banda de la USC empezó a tocar el himno del equipo, que es una versión de 'Conquest'. Y normalmente en esos casos, la gente de la universidad se levanta, hace el signo de la victoria y canta la canción. Yo puedo llegar a ser bastante cursi, pero no tanto como para ponerme de pie y empezar a cantar a los cuarenta y cinco. Pero en cuanto la banda empezó a tocar, miré a Sam y vi que tenía un nudo en la garganta. Entonces se levantó, hizo

el signo de la victoria con los dedos, y empezó a cantar con todos los chavales. Fue genial. Nunca he visto una emoción tan espontánea.

»A partir de aquel momento me di cuenta de que Sam confía casi por completo en sus respuestas emocionales. Si te lo tomas en serio todo el rato te volverá loco. Pero si lo miras con un poco de perspectiva y dejas que aplique ese instinto a la película, no habrá problemas. Es capaz de conseguir cosas increíbles en una película».

El rodaje de *La huida* empezó a finales de febrero de 1972 en San Marcos, Texas, y en la campiña de los alrededores, incluida la prisión estatal de Huntsville. San Marcos, situado al sur del estado, está a medio camino entre San Antonio y Austin. Huntsville, donde se rodaron las escenas iniciales, está a unos 240 kilómetros al noreste.

Peckinpah recordaba: «Rodamos el principio de *La huida* en menos de tres días. Fuimos a Huntsville, y en cuanto vi aquellos ciervos dentro del recinto de la prisión supe que ese sería el plano inicial de la película. Era tan apacible que parecía un zoológico. Y después de eso, pasar de los animales a la torre de los guardias... era tan incongruente que me pareció estremecedor».

Como en la secuencia inicial de la película salía una cárcel, a Peckinpah le recordó sus comienzos en la industria cinematográfica, con *Riot in Cell Block 11*, de Don Siegel. En aquella ocasión, a Peckinpah le había impresionado el ambiente realista que se consigue al rodar una película dentro de una prisión y usando a los presos como extras. Por lo tanto, Peckinpah colocó a McQueen entre los auténticos presos de Huntsville, para conseguir el mismo efecto.

Más complicado y largo fue, sin embargo, rodar el asalto al banco con su violento desenlace, que sirve como antesala para le persecución que ocupa la parte central de la película. Los ladrones, liderados por Doc McCoy, planean colocar una serie de cargas explosivas programadas para explotar a lo largo de la ruta de escape, para causar confusión y evitar ser perseguidos. Sin embargo, debido a las complicaciones que tienen lugar durante el robo, Doc y Carol se retrasan. A causa de ello están a punto de ser víctimas de una de las explosiones. Cuando intentan cruzar de todas formas el fuego con el coche, pierden el control del coche, que se choca contra la fachada de una casa cercana antes de que escapen. Para esta espectacular secuencia de acción, Peckinpah contó con el especialista Gary Combs para que condujera el vehículo. Esto causó algunos problemas, porque McQueen no solamente tiene fama de hacer él mismo las escenas arriesgadas, sino que además ha sido piloto profesional tanto de motocicletas como de automóviles. De hecho, McQueen había ganado el Sebring Grand Prix dos años antes, a pesar de llevar escayolado un pie que se había roto en seis partes en un accidente de motocicleta.

Peckinpah afirmaba que: «Steve está muy metido en el tema de los coches y las motos; ha corrido profesionalmente y ha ganado. Es un profesional. Cuando pre-

paré la escena, él quería que viniera su propio coordinador de escenas arriesgadas y la preparase para nosotros. Yo dije que sí, porque de todas formas ya sabía lo que iba a hacer. Estuvieron hablando y trabajando, y al final resultó que habían pensado hacer lo mismo que yo. Rodamos cinco veces el coche pasando por entre las llamas y una el porche. Gary Combs hizo un gran trabajo como conductor».

Debido a lo difícil que era filmar el coche estampándose contra el porche más de una vez, se usaron varias cámaras. Katy Haber recuerda: «Cuando filmamos el coche que cruza la explosión en *La huida*, fue algo grande. Los tipos de efectos especiales enterraron un gran mortero en el suelo, y eso fue lo que causó la explosión. Sam colocó cinco cámaras y un helicóptero para rodarlo. Todo estaba coordinado por medio de *walkie-talkies*. Era todo el rato: '¿Está lista la cámara 5? ¿Está lista la 4?' y así. Y después: '¿Están listos los efectos especiales? Está bien, ¡volad el puto coche!' Entonces, en la primera escena, el coche se incendió, y Steve salió corriendo para ver si Gary Combs estaba bien».

Combs, quien, como todos los especialistas, no tiene demasiado miedo al peligro, recordaba detalladamente esta escena en particular: «Lo rodamos en dos partes: primero cruzando el fuego y luego chocándose contra la casa. En la primera, vinieron los de efectos especiales y dijeron que querían poner una carga más grande en el mortero, y yo dije que me parecía bien. Pusieron algunos bidones de veinte litros, y cuando yo pasaba frente a la cámara, uno de ellos se quedó enganchado en el parachoques, y me lo llevé por delante. Había algo de gasolina dentro, y esta empezó a impregnar el coche y a arder.

»Steve creyó que yo estaba en llamas, y de hecho lo estaba, pero no era nada grave. Vino corriendo a ayudarme, pero en realidad no había peligro. Me acerqué al frontal del coche a echar un vistazo, y McQueen me gritó: '¡Sal de ahí! ¡Va a explotar!' Y no iba a explotar. Yo estaba en la parte delantera, y el depósito está en la trasera. Era mi mejor coche. Teníamos otros dos iguales, pero aquel era el mejor que yo había tenido nunca, y todavía tenía cosas que hacer con él. En fin, el caso es que le eché un vistazo y no era más que un poco de aceite que había caído sobre el fuego y estaba ardiendo. Conduje el coche hasta la manguera de agua y dejé que los bomberos extinguieran el fuego. No quiero meterme con McQueen. Él ha sido piloto de carreras, y los pilotos de carreras se asustan bastante con los incendios. Estar en llamas es algo terrible, pero no era el caso. Agradezco que se preocupara por mí».

Al igual que en *Junior Bonner*, a Peckinpah le pareció que trabajar con Steve McQueen era una experiencia estimulante, frustrante y a veces peligrosa. Peckinpah recuerda: «Steve me cae bien. Es un tipo bastante duro. El día de mi cumpleaños [el 21 de febrero, poco después de empezar el rodaje de *La huida*] trajimos champán al rodaje, y Steve y yo habíamos estado discutiendo por algo en lo que no

estábamos de acuerdo. Entonces él agarró una botella de champán y me la tiró. Pero yo la vi venir y me agaché. Y Steve se rió.

»Entonces, cuando teníamos que rodar el tiroteo entre él y Rudy en la vieja granja, Steve se acercó a donde yo estaba sentado con una pistola del 45 cargada de balas de fogueo y las disparó todas junto a mi bota. Aquello me tocó bastante las narices.

»Entonces él se rió, porque me había pillado. Siempre está en muy buena forma, y está muchísimo más fuerte que yo. Pues bien, eso me tocó todavía más las narices. Había un agujero en el que Al [Lettieri] se cae cuando Steve le dispara. Yo estaba muy enfadado, así que empujé a Steve. Entonces le empujé otra vez, y él se cayó de espaldas en el agujero, todavía riendo.

»Entonces pensé que esa sería la última vez que podría empujarle, porque después de aquello él saldría de allí y me metería los dos brazos por la garganta para que la próxima vez que me picase el culo tuviera que rascármelo desde dentro. Pero en lugar de eso, volvió a salir, riéndose todavía más, porque ahora sí que me había pillado. No tenía que demostrar nada. Podía partirme en dos y volver a unir los trozos. Él lo sabía, y yo también. Había hecho todo lo que podía, y ni siquiera lo había desconcertado. Seguimos adelante e hicimos la película juntos. Me cae bien. Quiere hacer buenas películas, y siempre tiene mucho que ofrecer. No le cae bien a mucha gente, pero a mí sí».

Uno de los mayores conflictos entre Peckinpah y McQueen tuvo lugar durante la escena en la que Doc y Carol están solos en el dormitorio por primera vez en cinco años, después de que él salga de la cárcel. A Peckinpah le parecía que aquel momento era una mezcla de fantasía y realidad. Al tener frente a sí a la mujer a la que ha deseado durante tanto tiempo, Doc duda durante un instante de si estará a la altura. Al darse cuenta de ello, su mujer despeja delicadamente sus dudas, haciéndole ver que ella está dispuesta a esperar hasta que él esté preparado.

Lucien Ballard recordaba: «Sam y Steve tuvieron una discusión terrible sobre la primera escena de amor de *La huida*. Steve quería violar a Ali. Así lo veía él. El tipo lleva en la cárcel cinco años, y cuando vuelve a casa simplemente toma lo que es suyo por derecho. No podía entender lo que Sam quería que hiciese. Pensó que quedaría forzado. Pero Sam insistió una y otra vez y quedó perfectamente. En realidad, yo creo que es una de las escenas de amor más bonitas de la película.

»Entonces, para la siguiente escena (me parece que es a la mañana siguiente), Steve había escrito siete páginas de diálogo, explicándolo todo. Pues bien, Sam lo metió en la cocina, con los huevos y el tomate y todo eso en una sartén sobre el fuego. Y Steve estaba en su salsa. Le encantó. Se le da muy bien trabajar con el atrezzo. Entonces llega Ali y se abrazan, y creo que como mucho cruzan un par de docenas de palabras, y eso es todo.

»Cuando vieron los copiones, Sam le dijo a Steve: '¿Y tú escribiste siete páginas

de diálogo para explicar eso?' Y Steve se rió y le dijo: 'Bueno, tú ya sabes que no me tienes que hacer mucho caso, Sam'».

La personalidad mordaz de McQueen a menudo le ayudaba a salirse con la suya en un rodaje, pero también lo convertía en uno de los actores más impopulares desde el punto de vista de aquellos interesados en que la producción avanzase sin problemas y de manera profesional. Como aseguraba una de las personas involucradas en *La huida*: «Trabajar con McQueen [fue] trabajar con un niño redomado. Y en una película de Peckinpah no hay tiempo para el temperamento de nadie que no sea Sam, y punto. Un poco de temperamento por parte de un actor está bien, y Sam a menudo lo utiliza frente a la cámara. Uno se limita a ayudar donde puede y a tener al tipo lo más contento que sea posible. Pero McQueen era un quebradero de cabeza para todo el mundo, siempre dando contraórdenes y cambiando el diálogo. Todo es por inseguridad. ¡Y encima [tenía] la costumbre de quitarse la camisa entre toma y toma [para aprovechar] los rayos de sol! Pues bien, qué cojones, después de eso, ¡todos teníamos que hacer un esfuerzo extra para que volviera a vestirse y estar listos para cuando por fin se pudiera filmar al cabrón! Era un coñazo».

A pesar de todo ello, Steve McQueen tenía una gran presencia en la pantalla, que lo situó entre los actores más taquilleros de la industria durante más de una década. Además era un actor de gran imaginación, y se ganó el respeto de Peckinpah al sugerir escenas como aquella en la que Doc acorrala a dos policías después de destruir literalmente su coche patrulla con una escopeta con retrocarga y doscientos cartuchos. «Aquel plano fue todo idea de Steve», decía Peckinpah. «Me dijo lo que quería hacer, y a mí me pareció una idea fantástica. Steve se [manejaba] muy bien con el atrezzo. [Hacía] suyo cada objeto... Como si lo conociera de toda la vida. En la pantalla [hacía] que sus personajes fueran de lo más creíbles.»

El caso de Ali MacGraw, en cambio, fue diferente. Tenía más bien poca experiencia como actriz (sus dos películas anteriores trataban las dos sobre romances contemporáneos), y no estaba muy preparada para una película de acción dirigida por Peckinpah.

El productor, Foster, recordaba cuando se escogió a MacGraw para el papel: «En *La huida*, Sam trabajó con una dama. Ali MacGraw es toda una dama: culta, educada, ha viajado por el mundo y ha sido modelo. Había salido en otras dos películas, *Complicidad sexual* y *Love Story*. Y de repente, se encontró con que tenía que lidiar con un director duro, puñetero y bebedor. Estoy seguro de que cuando entró a formar parte del proyecto lo hizo con cierto nerviosismo.

»Pero Sam y Ali se llevaban de maravilla. Sam se portaba muy bien con ella. Le encanta gritar y chillar. Es su manera de soltar lo que lleva dentro. Pero aparte de eso, Sam tiene un lado muy amable, y ese es el que mostraba a Ali. Y ella estuvo magnífica».

Ali MacGraw se siente muy incómoda cuando habla de su interpretación en *La huida*. En una breve entrevista telefónica, en 1973, afirmaba: «Después de terminar *La huida*, vi lo que yo había hecho en ella y me pareció horrible. Me gusta la película, pero mi trabajo en ella me parece desastroso. No puedo ni verla.

»Me encanta Sam como director. Es un tipo maravilloso, y sexy. Sabe muy bien lo que tiene que hacer para convencer a una mujer cuando quiere que haga algo frente a las cámaras. Me es difícil ser objetiva al hablar sobre mi propio trabajo en la película, pero me encantaría volver a trabajar para Sam Peckinpah». Cuatro años más tarde, tendría la oportunidad de hacerlo.

Durante el rodaje de *La huida*, Sam Peckinpah se casó por quinta vez, en esta ocasión con Joie Gould, la secretaria inglesa con la que había estado viviendo temporadas sí y otras no desde que hiciera *Perros de paja*. Según él lo recuerda, fue un acto de arrepentimiento. «Habíamos discutido, y yo le había dado una bofetada. Me sentí muy mal por aquello. En un momento de remordimiento, accedí a casarme con ella... en México, donde sabía que podía conseguir el divorcio en un día si llegaba el caso. Eso es lo que pensé. Pues bien, estaba equivocado. Cuando la relación se rompió, tardé un año en conseguir el divorcio, y me costó la camisa, los pantalones ¡y mis calzoncillos bordados! Pero a veces se gana y a veces se pierde. Ella se quedó con todo el dinero que gané con *La huida* y se recorrió el mundo a mi costa. No éramos exactamente lo que se dice una pareja que lucha contra la adversidad».

Gould hablaba de su matrimonio con Peckinpah: «Todos mis amigos me dijeron que no me casara con Sam. Si quería tener una relación con él, bueno. Pero que no fuera nada permanente. Yo les dije que creía que podría con ello. Al final resultó que ellos tenían razón y yo no».

Después de tan desastroso enredo, Peckinpah renegó del matrimonio, afirmando que se trataba de algo tan costoso como peligroso. Para impedir que su naturaleza romántica se impusiera a su juicio, el director decidió incluir una cláusula en los contratos de todas sus películas según la cual, si se casaba durante el transcurso de una de ellas, perdería el derecho a cobrar el dinero que ganase por ella.

Cuando *La huida* se acercaba al final del rodaje, la compañía cruzó el estado de Texas, desde San Antonio a El Paso. Entre los responsables de que las cosas marcharan sin problemas se encontraba el ayudante de dirección, Newt Arnold, que había conocido a Peckinpah en *Junior Bonner*, en la que se contrató a Arnold como reemplazo cuando ya se habían completado dos tercios del rodaje.

Arnold, que cuenta entre sus credenciales con películas como *El padrino II* y *El coloso en llamas* es fácilmente reconocible en cualquier rodaje por el parche negro que cubre su ojo izquierdo. Al hablar sobre la labor de ayudante de dirección en general y sobre *La huida* en particular, Arnold afirmaba: «En una producción, el

ayudante es una especie de pinche que se encarga de la preparación general para que el director, que es el chef, pueda moverse con rapidez y eficacia de una escena a la siguiente, añadiendo las guarniciones y especias adecuadas, por decirlo de alguna manera, que la convierten en un festín visual. Las claves del trabajo consisten en entender qué es lo que busca realmente el director y coordinar los esfuerzos que se unen para conseguir lo deseado. Al mismo tiempo, hay que concentrarse no sólo en lo que hay frente a la cámara en un momento dado, sino en lo que vendrá después.

»En *La huida* no hubo muchos problemas. Hubo desplazamientos importantes entre San Marcos, San Antonio y El Paso. Pero entre todas esas localizaciones importantes había muchas otras, así que prácticamente cada día cambiábamos de lugar. Eso requiere una planificación concienzuda, y saber anticipar lo que pueda necesitarse. Y en una película con una logística tan compleja como esta, a menudo eso puede distraerte de lo que va a estar frente a la cámara (que al fin y al cabo es lo más importante) y pensar sólo en el transporte. Cuando eso pasa, se nota en la calidad de la película. En *La huida*, sin embargo, todo el mundo trabajó codo con codo, y no se perdió nada por culpa del gran esfuerzo que supone trasladar a la gente y al equipo literalmente cientos de kilómetros.

Para la secuencia final de la película, Peckinpah escogió El Paso como el lugar desde el que los McCoy escapan hacia México, secuestrando una camioneta, después de un tiroteo en el Laughlin Hotel. El encargado de conducir es un viejo, interpretado por Slim Pickens, que los lleva al otro lado de la frontera y entonces les vende el camión y su silencio por 30.000 dólares. Fue un papel que Pickens estuvo a punto de no aceptar.

«Cuando Sam me ofrece un maldito papel», decía Pickens, «casi siempre se trata de una cosilla de nada. Por ejemplo, en *La huida*, yo le dije a mi agente: '¿No hay nada que yo pueda hacer en la nueva película de Sam?' Y mi agente me dijo: 'Lo he estado mirando, y no hay nada que puedas hacer. Lo único que podrías hacer es un papel muy pequeño, y no me gustaría que hicieras algo así'.

»Entonces hablé con Sam, y él me dijo: '¿Qué coño le pasa a tu agente? Quiero que trabajes para mí'. Me mandó el maldito guion, y leches, el papel era un papelito de nada, pero tenía miedo de no aceptar el maldito papel, porque me conozco a Sam. Pero bueno, lo que aparece en el maldito guion y lo que al final sale en la maldita pantalla son dos cosas diferentes, ya sabes.

»Sam me dijo: 'Quiero que hagas un personaje que sea igual que Bill Baker, pero más sucio'. Yo conocía a Bill, se murió aquí no hace mucho tiempo. De hecho, Sam fue a su funeral. Baker era probablemente el tipo más sucio que he conocido nunca. Tenía los dientes torcidos, pero qué demonios, era un tipo como no hay otro. Uno no se encuentra con gente así todos los días».

En la película, los McCoy se cruzan con este personaje a lo Baker cuando este está junto a su camioneta, detrás del hotel, hablando con un borracho, interpretado por Tom Bush, que por aquel entonces había salido de Huntsville con la condicional (Bush lo hizo tan bien en esta película que, desde entonces, Peckinpah ha vuelto a contar con él en varias películas, incluida *Los aristócratas del crimen*). Cuando Doc le ordena al viejo que los lleve a México, él acepta rápidamente.

Una vez han cruzado la frontera, el viejo les dice: «¿Estáis casados?» Aunque han pasado una gran parte de la película discutiendo, han resuelto sus diferencias justo antes de llegar a El Paso, y ahora parecen sorprendidos por su facilidad a la hora de decir que sí. El viejo pasa entonces a ensalzar las virtudes de la bendición que es el matrimonio, llamando a su propia esposa «una buena vieja bruja», hasta que los McCoy le dicen que pare el vehículo.

Teniendo en cuenta que tienen un arma, el espectador se da cuenta de que podrían fácilmente quitarle sin más la camioneta. En vez de ello, deciden comprársela. Doc sale de ella y se agacha junto al viejo, y le ofrece 10.000 dólares por la camioneta y su silencio. Teniendo en cuenta el estado de la camioneta, Doc se sorprende cuando el viejo pide 20.000. Carol, que está contando el botín, divertida por la idea, no deja tiempo a Doc para seguir negociando y dice: '¿Y por qué no 30.000?'. Sorprendido por la gratitud, el viejo coge incrédulo el dinero y se marcha de allí tranquilamente, mientras que los McCoy se marchan en el vehículo.

Peckinpah recordaba: «Le dije a Slim: '¿Te has leído el texto del guion?' Y Slim dijo: 'Sí, lo he leído': Y yo le dije: 'Bueno, pues quiero que hables sobre el matrimonio, el amor y la moralidad'. Y le di unas tres frases que no estaban en el guion y le dejé que lo interpretase como quisiera. Le dije: 'Motiva a los chicos. A ver qué pueden hacer'. Y cuando Slim les preguntó si estaban casados, les sorprendió bastante. Pero le siguieron, y funcionó. Así es como me gusta trabajar. Eso es 'indirección'. Puedo trabajar así con Slim, Ben [Johnson], Warren [Oates], Strother [Martin]. Tienes que saber con qué trabajas y prepararlos para una determinada situación, encender la cámara y dejar que pase lo que tenga que pasar».

Pickens recordaba la escena con McQueen y MacGraw: «Sam me dijo: 'Suéltale algo a McQueen, a ver si sabe actuar'. Nada de eso estaba en el guion. Sam me dijo, vaya, simplemente me dijo que les hablara de moral y esas cosas. Improvisé todo el maldito asunto a medida que avanzábamos.

»Entonces, para la parte en la que McQueen me compra la camioneta, Sam me dijo: 'Es como cuando negocias el precio de un caballo. Te agachas mientras hablas'. Y, caramba, así fue como lo hicimos. Entonces, cuando me dan el dinero y yo me marcho, no sé por qué, pero me sentía tan bien que cogí una roca del suelo y la tiré por ahí. Nada de eso estaba en el guion. Simplemente me pareció que quedaría bien, y así lo hicimos».

Cuando terminó el rodaje, *La huida* pasó a ser responsabilidad de los montadores Bob Wolfe y Roger Spottiswoode, que montaron la película siguiendo las indicaciones de Peckinpah antes de pasársela a McQueen y a First Artists para que se encargasen del preestreno y la distribución. Jerry Fielding se encargaría nuevamente de la banda sonora. Sin embargo, los problemas aparecieron cuando después del segundo preestreno, McQueen aprovechó su posición como miembro de First Artists. El compositor Jerry Fielding recordaba: «Sam estaba encantado con la banda sonora de *La huida*. Todo el mundo lo estaba, hasta que Steve y Sam empezaron a pelearse por algo. Y McQueen cogió y le puso una nueva banda sonora a la película una vez que yo hube terminado la mía. Sam hizo todo lo que pudo, publicó un anuncio en el periódico. Pero no cambió nada. Me pagaron, pero esa no fue la razón por la que compuse la música».

El anuncio al que Fielding se refiere era uno a página completa aparecido en el "Daily Variety" del 17 de noviembre de 1972, en el que aparecía una carta que Peckinpah había escrito anteriormente a Fielding, hablando sobre la banda sonora de *La huida*. La carta decía lo siguiente:

> Querido Jerry,
> Sé que te alegrará saber que el segundo preestreno de "La huida" ha salido tan bien como el primero. De hecho, ha sido recibido con más entusiasmo aún. Lo cual es sorprendente, porque la mayoría de los asistentes eran gente de la industria.
> Quiero agradecerte tu maravillosa labor con la música. He escuchado muchos comentarios estupendos, sobre todo en el segundo pase. Posiblemente porque nadie llevaba un sonotone y no tuvimos problemas de sonido.
> Una vez más, enhorabuena. Espero ansioso la próxima.
> Con cariño,
>
> Sam Peckinpah

El productor asociado, Gordon Dawson, hablando de las dos bandas sonoras, afirmaba: «La banda sonora de Jerry Fielding para *La huida* era maravillosa. Era como un hombre con un traje verde paseando por un bosque. Eso era importante porque había muchos sonidos: la radio, el crujir de los zapatos, cosas así. Hacía la película muy real, como si estuvieras allí. La música de Fielding no se entrometía en nada. Él y su ingeniero de sonido trabajaron mucho en ello. Entonces, de repente, la quitan y meten una banda sonora mucho más obvia, y se acabó la sensación de realidad.

»Para ser justo con McQueen, sin embargo, creo que también rehizo la banda de los efectos. Y sabe mucho de coches. Creo que trabajó bastante con eso y me parece

que ganó el micrófono de oro o lo que sea que dan a los mejores efectos de sonido. Pero no mereció la pena perder la banda sonora de Fielding, a mi parecer».

Al Lettieri también tuvo razones para molestarse con la película como finalmente se estrenó. David Foster recuerda: «Tanto Al Lettieri como Sally Struthers estaban increíbles en *La huida*. Al era guionista, y es un tipo muy divertido. Tiene una mente muy ágil. Y Sally también tiene una gran imaginación. El caso es que se sacaron de la manga cosas muy buenas. Pero cuando Steve hizo un nuevo montaje de la película, se perdieron algunas de aquellas cosas, y Al se enfadó mucho con Sam, porque pensó que había sido cosa suya. En el preestreno del montaje de Steve, pensé que iba a matar a Sam, y me refiero a hacerlo literalmente. Nunca he visto a nadie tan enfadado, excepto quizás a Sam. Pero era la película de Steve, y tenía razón».

McQueen no se disculpó ante nadie: «Para mí, *La huida* era algo más en el sentido financiero y profesional que *Junior Bonner*. Asumo toda la responsabilidad. No todo el crédito, sino la responsabilidad. Ha dado dinero a toda la gente involucrada en ella. Eso es todo lo que hay que decir. Sé que Sam no está contento con algunos de los cambios, pero tenía mis razones. Sam y yo seguimos siendo amigos. Y por supuesto, personalmente, *La huida* fue la película en la que conocí a mi chica. Ali y yo hemos tenido la oportunidad de conocernos bien, así que también tiene para mí un valor sentimental. [McQueen y MacGraw se casaron algún tiempo después de terminar *La huida*].

»Creo que Sam Peckinpah es un cineasta excepcional. A veces es un poco duro consigo mismo, y me preocupo por ello. Pero respeto mucho a la gente que se compromete tanto como Sam con su trabajo. Se rodea de gente honrada y comprometidos personalmente con lo que él hace. Sam tiene un compromiso personal con su trabajo, y creo que un hombre que no lo haga no vale una mierda».

A pesar de la diversidad de opiniones por parte de la crítica, *La huida* sobrepasó las expectativas de todo el mundo en la taquilla. Fue la primera película que reportó a Peckinpah más beneficios que su salario inicial. Al igual que en la mayoría de los contratos de la industria con directores conocidos, el trato que firmó Peckinpah incluía un porcentaje de los beneficios de la recaudación una vez recuperado el dinero. Esto significaba que Peckinpah recibiría una parte del dinero recaudado por la película una vez que se hubieran pagado todas las facturas, incluidas las de publicidad. Sin embargo, Peckinpah siempre había tenido por costumbre ceder algunos de esos derechos a aquellos que hubieran trabajado estrechamente con él en sus películas. Entre otros, Lucien Ballard y Gordon Dawson recibieron una parte del porcentaje de Sam en *La huida*.

Lucien Ballard decía: «Después de terminar *Grupo salvaje*, Sam me dijo: 'Bueno, compañero, lo hemos conseguido. Quiero que te quedes con una parte de los beneficios'. Intenté rechazarlo, pero Sam insistió, y su abogado redactó un papel para

ello. Pues bueno, como tenemos que ajustarnos a las cuentas de Warner Brothers, todavía estoy esperando mi parte por esa película.

»Sin embargo, en *La huida* Sam hizo lo mismo, y ha supuesto bastante dinero. Por eso no hago caso a Sam cuando me habla del poco dinero que tiene».

La huida recaudó más de 18 millones de dólares en Estados Unidos y Canadá (y el doble en todo el mundo). En lo que se refiere al valor comercial para un director que intenta asegurarse un futuro desde el punto de vista financiero, este ha sido el mayor éxito comercial de Peckinpah. De hecho, la película resultó clave para que Peckinpah empezase a ser considerado como un director "rentable", alguien cuyo solo nombre ayudaría a atraer inversores si se lo relacionaba con un proyecto. Había alcanzado la cima de su profesión.

CAPÍTULO 13

'PAT GARRET Y BILLY THE KID'

¿A quién hay que tirarse para salir de aquí?

Para su siguiente proyecto, Sam Peckinpah accedió a dirigir una versión del legendario enfrentamiento que tuvo lugar durante las guerras del ganado de Lincoln County entre Pat Garrett y Billy el Niño. La película, realizada para Metro-Goldwyn-Mayer, pondría a prueba a todos los involucrados en ella, especialmente a Peckinpah. De hecho, llegó a ser una experiencia tan penosa para el director que llegó a prohibir que se mencionase el nombre de los responsables de los estudios que tanto lo habían frustrado, bajo pena de un dólar. Para evitar tener que pagar él mismo la multa, Peckinpah se inventó seudónimos no penalizados que siempre incluían un cambio de sexo del mencionado.

«Fue mi peor experiencia desde *Mayor Dundee*», recordaba Peckinpah, enfadado y crítico. «¿Y de quién fue la culpa? De esos putos gilipollas de MGM. ¿De quién si no? Los voy a denunciar a todos: Jennifer Mulberry, Dorothy Carrot... a todos y cada uno de esos hijos de puta.»

No resulta sorprendente que hubiera conflictos en *Pat Garrett y Billy the Kid*. Hay conflictos en todas las películas de Peckinpah. Cuando no los hay, Peckinpah los crea él mismo, basándose en su teoría de que el conflicto fomenta la creatividad. También cree que el conflicto mantiene a todo el mundo más concentrado en la producción, más alerta y atento al detalle. Sin embargo, incluso para Peckinpah, el conflicto no siempre es una buena herramienta creativa. *Pat Garrett y Billy the Kid* iba a convertirse en un perfecto ejemplo de ello.

James T. Aubrey, presidente de MGM por aquel entonces, había llegado a la industria cinematográfica en 1969, después de haber estado a cargo de la cadena de televisión CBS. Consigo se trajo una reputación de ser frío y pragmático en lo comercial, sin preocuparse por el aspecto creativo. No tenía ningún reparo a la hora

de volver a montar una película si creía que el resultado tendría más éxito comercial, y a menudo se le acusaba de traicionar a los que confiaban en él. Esto le había servido para ganarse el apodo de «la cobra sonriente». Al parecer, Aubrey pensó que el conflicto entre Peckinpah y MGM se podría resolver en la sala de montaje, una vez que el director hubiera dejado de tener control sobre la película. Gordon Carroll, el productor de la misma, se vio atrapado en mitad de este conflicto.

La idea de proponer el proyecto había sido de Carroll, entre cuyas películas como productor se cuentan *Cómo matar a la propia esposa*, *Locos de abril* (ambas concebidas para el lucimiento de Jack Lemmon) y *La leyenda del indomable* (protagonizada por Paul Newman). Pensaba que la historia de Billy el Niño era el mito estadounidense por antonomasia; el joven individualista enfrentado contra una sociedad que llega a pagar para que lo maten, para abrir el camino a la masa. El hecho de que este mito hubiera sido la base para más de treinta largometrajes en años anteriores no era suficiente para disuadir a Carroll. En 1970 contrató al guionista Rudolph Wurlitzer para escribir el guion.

Wurlitzer resumió lo que había pasado durante los años siguientes en la introducción de su guion publicado de "Pat Garrett y Billy the Kid" (Signet, 1973). En ella trata de explicar lo que intentó conseguir al escribirlo.

Básicamente, Wurlitzer se centró en los tres últimos meses de la vida de Billy, después de su fuga del tribunal de Lincoln County. Eso le permitió hacer de Garrett y Billy dos fuerzas separadas e individuales que se dirigen la una contra la otra hacia una inevitable colisión, fuerzas que no se cruzarán hasta el tiroteo definitivo, al final de la película. Era, según él mismo admitía, un enfoque «existencialista» de la leyenda. Mientras que el Niño escogía morir como había vivido en lugar de cambiar, Garrett elegía conscientemente vivir a cualquier precio.

El primer borrador de Wurlitzer se vendió a MGM y se contrató al director Monte Hellman (*El tiroteo*, *A través del huracán*) para realizarlo, debido a su película más reciente por aquel entonces, *Carretera asfaltada en dos direcciones*, que también había contado con guion de Wurlitzer. Esta película había sido protagonizada por el cantante de country y rock James Taylor (cuyo retrato había aparecido poco antes en la portada de la revista "Time") y Warren Oates, y recordaba vagamente a *Easy Rider*. Cuando *Carretera asfaltada en dos direcciones* no obtuvo el éxito esperado en taquilla, la Metro decidió pagar a Hellman para que abandonase el proyecto en lugar de dejar que dirigiera *Pat Garrett y Billy the Kid*. Gordon Carroll llevó el guion a otros estudios, con la esperanza de poder hacer la película con Hellman, pero no lo consiguió.

Después de que Wurlitzer escribiera un borrador aparentemente más comercial, se presentó el proyecto, todavía en MGM, a Peckinpah, que accedió a dirigirlo, aunque con algunas dudas al respecto. En su introducción, Wurlitzer describe a

Peckinpah, sin nombrarlo, como «un director famoso por sus rabietas, enfados, impulsos de machito y sus declaraciones banales y vergonzosas». De ahí pasa a explicar cómo Peckinpah alteró su concepto original del guion al incorporar la relación entre Garrett y el Niño al principio de la película.

James Coburn, que interpreta a Pat Garrett en el film, recordaba la preocupación de Wurlitzter ante lo que Peckinpah hizo con su guion: «Rudy escribió un guion maravilloso. Creo que era uno de los mejores guiones que he leído jamás. Y Sam Peckinpah lo destruyó. Pero es que un guion tiene que venirse abajo y destruirse para poder volver a nacer en forma de película. He trabajado en muchos films en los que no se destruía el guion. Y esos films no tienen nada de especial. La destrucción forma parte de la creación. Sam lo comprende muy bien. Pero a Rudy le molestó, porque no entiende este proceso. Pensó que Sam no hacía más que destruir lo que él había creado, lo que era cierto, pero necesario».

Hablando del mismo tema, el propio Peckinpah decía: «Rudy me caía bien. No tiene las mismas ideas que yo, pero es un poeta. Escribe muy bien. Si hubiera rodado su guion, tendría cinco horas de película. Era un enfrentamiento épico con grandes cualidades líricas. Yo lo resumí un poco, pero intentando retener la poesía, y me gustó lo que hice. Estaba orgulloso. No todo eran tiroteos. Entonces llegaron esos eunucos emocionales de MGM (esos que han acabado de botones) y quitaron toda la personalidad, el humor y el dramatismo, dejando, o al menos intentándolo, solo tiroteos. Y no funcionó».

El enfoque utilizado en la reescritura del primer borrador de *Pat Garrett y Billy the Kid* estaba basado en el primer borrador que Peckinpah escribió para *The Authentic Death of Hendry Jones*, que había acabado convirtiéndose en *El rostro impenetrable*, de Marlon Brando. En aquel guion Peckinpah contaba en *flashback* la historia de un joven forajido llamado «El Niño», partiendo del funeral de ese mismo forajido. Decidió usar un enfoque parecido para la historia de *Pat Garrett y Billy the Kid*, usando la muerte de Garrett en 1908 como prólogo y epílogo, para que el relato de los últimos días de Billy pase a ser el recuerdo de Garrett en el momento de su propio fallecimiento. También insistió en empezar la historia de Billy con un encuentro entre él y Garrett, saltándose así el enfoque existencialista de Wurlitzer.

Sin embargo, los cambios de Peckinpah tenían un porqué. Al hacer que Garrett llegase primero a Fort Sumner para avisar al Niño y que después Billy fuera capturado y escapase del tribunal, Peckinpah daba pie a la estructura circular del filme. Como dos mitades de una circunferencia, Garrett y el Niño recorren caminos separados hasta que vuelven a encontrarse en Fort Sumner para su enfrentamiento definitivo. De esta manera, la construcción narrativa de Peckinpah reflejaba su visión de Garrett y el Niño como dos mitades de un mismo hombre. Garrett no se enfrenta sólo a su amigo, sino a su alter ego.

MGM y Peckinpah acordaron que la forma más barata de rodar la película sería hacerlo en Durango, México. El reparto era otro problema. No tuvieron muchas dificultades para conseguir que Coburn interpretase a Garrett. Sin embargo, para el Niño, Peckinpah quería a alguien nuevo, mientras que MGM quería a alguien con tirón en la taquilla. Peckinpah sugirió el nombre de Bo Hopkins, basándose en el trabajo de este en *Grupo salvaje*, y en la más reciente *Coraje, sudor y pólvora*. MGM propuso a Jon Voight. Peckinpah recordaba: «Estuve viendo muchas películas en MGM para encontrar al intérprete adecuado para Billy. Ellos rechazaban mis propuestas, y yo las suyas. Entonces vi a Kris [Kristofferson] en una película llamada *Cisco Pike*, y dije: 'Sé que puedo trabajar con este tío. Sé que puedo trabajar con él'. Fui a verlo al Troubadour».

El Troubadour era un club nocturno de Los Angeles que por aquel entonces se especializaba en cantantes de folk-rock. El éxito de Kris Kristofferson le ayudó a hacerse un nombre. Kristofferson recordaba su primer encuentro con Peckinpah: «Sam y Peter Falk habían venido a ver el concierto, y los gilipollas del Troubadour no les conseguían un asiento. Lo único que les pedí en mi vida fue que buscasen asientos para Sam y Peter. Bueno, el caso es que los dos estaban bastante borrachos, y yo salí tarde al escenario y miré entre el público, y en los asientos del fondo del palco estaban Sam y Peter. Más tarde fui a hablar con ellos, y Sam dijo: 'Ya veo que mandas mucho en este sitio'. Fue muy embarazoso. Pero Sam y yo hicimos buenas migas desde el principio, porque yo había trabajado en la construcción en North Fork, que está justo debajo del monte Peckinpah. Nos llevamos bien desde el principio».

A la hora de escoger el reparto de la película, Peckinpah confió en actores establecidos y especializados en westerns, a los que había conocido y con los que había colaborado durante toda su carrera. Actores como Slim Pickens, L.Q. Jones, Dub Taylor, R.G. Armstrong y Jack Elam. Además de ellos, invitó a varias estrellas para aparecer en *cameos*. Jason Robards accedió a interpretar brevemente al gobernador Lew Wallace; Barry Sullivan se encargó de hacer de John Chisum; Katy Jurado de la mujer del sheriff Baker (Slim Pickens), y Emilio Fernández del pastor de ovejas mexicano Paco.

Peckinpah decidió además dar un papel a cada uno de los miembros de la banda de Kris Kristofferson. El teclista Donny Fritts sobresale en el personaje de Beaver, que se pasa toda la película repitiendo palabra por palabra todo lo que dice cualquiera que esté con él. Rita Coolidge, cantante, novia y más tarde esposa de Kristofferson, recibió el papel de María, la amante de Billy. Además, por mediación de Kristofferson, Peckinpah se hizo con los servicios del cantautor Bob Dylan, para interpretar un personaje que no aparecía en el guion llamado Alias. Kristofferson decía: «Creo que Bob Dylan quería salir en *Pat Garrett y Billy the Kid*. Yo lo llamé,

y a lo mejor lo convencí para hacerlo. Pero Sam tenía tantos problemas con MGM que no tenía tiempo de pararse a pensar en la situación del personaje de Dylan. Yo había pensado que podría ser como el personaje del bufón en "El rey Lear"; un observador de todo lo que sucede. Pero Bob quería saber lo que Sam creía que él debía hacer en la película, y claro, Sam no pensaba en ello. Bob no dejaba de decirme: 'Al menos tú sales en el guion'».

James Coburn recordaba la reacción de Peckinpah cuando Dylan se incorporó al proyecto: «Cuando Dylan llegó a México, Sam no tenía ni puta idea de quién era. Pero cuando le escuchó cantar, fue el primero en admitir que le gustaba la forma de cantar de Dylan. Escuchó su 'Ballad of Billy the Kid' e inmediatamente hizo que se la grabasen en cinta para poder escucharla todo el día».

Como la película iba a rodarse en México, muchos de los otros papeles, además de una parte importante de los puestos del equipo técnico tendrían que recaer en profesionales mexicanos. Gordon Dawson, que por aquel entonces era el productor asociado, recibió la orden de viajar hasta allí con el encargado de la unidad de producción para la contratación del equipo mexicano. Ya se había decidido que el equipo de cámara británico de John Coquillon formaría la primera unidad, y que Ted Haworth y Newt Arnold cumplirían las labores de director de arte y de primer ayudante de dirección, respectivamente. Bob Visciglia volvería a ser el encargado de los decorados, y Chuck Wilborn se encargaría del sonido.

Dawson recordaba: «Me había acostumbrado mal. *La huida* fue tan bien... no hubo ningún problema. Tuvimos 114 desplazamientos, además de tres cambios de ciudad; trenes, tiroteos en ciudades, tuvimos que atravesar casas, encontrar un hotel que poder reventar literalmente a balazos. Y conseguimos cumplir el programa y no salirnos del presupuesto. Me sentó bien.

En comparación con aquello, *Pat Garrett y Billy the Kid* debería haber sido pan comido: todo el tiempo en Durango, en unos estudios de las afueras, sin movernos demasiado lejos, todo ambientado en el Oeste, con rodajes totalmente controlados porque no había tiroteos en sitios reales en los que preocuparse por controlar a la gente que pasa... Y en vez de eso, fue un desastre».

El desastre empezó a la hora de contratar a los técnicos necesarios para hacer la película. Peckinpah siempre había tenido por costumbre intentar conseguir a los mejores, al precio que fuera. Sin embargo, por la época en que MGM quería hacer *Pat Garrett y Billy the Kid*, había otra compañía trabajando en Durango: BATJAC Productions, de John Wayne, que estaba rodando *Wednesday Morning* (que finalmente se estrenaría con el título de *La soga de la horca*). Muchas de las personas a las que Peckinpah quería contratar ya habían firmado con el encargado de la unidad de Wayne, Bill Davidson. Cuando este se enteró de que la producción de Peckinpah tenía pensado subirles el salario a los técnicos para que se saltaran los acuer-

dos firmados con BATJAC, Davidson le dijo a Dawson que tuviera en cuenta los efectos a largo plazo de filmar en México. Al no hacerle este caso, Davidson hizo lo único que podía hacer: contratar a nuevos técnicos a cambio del salario establecido.

Irónicamente, y a pesar del enfrentamiento, Davidson consiguió terminar su película catorce días antes de lo programado, mientras que *Pat Garrett y Billy the Kid* llegaría a pasarse veintidós días. Pero Davidson no guardó rencor alguno. Hasta permitió a Peckinpah alquilar la única grúa Chapman disponible, mientras BATJAC se tomaba las vacaciones navideñas, y eso a pesar de que el equipo de Peckinpah había derrotado por goleada al de BATJAC en un partido de fútbol celebrado la semana anterior para recaudar fondos para organizaciones benéficas. En su siguiente película, Peckinpah contrató a Davidson para que trabajase para él.

Una vez comenzado el rodaje, a mediados de noviembre de 1972, la compañía de *Pat Garrett y Billy the Kid* sufrió una epidemia de gripe. Peckinpah cogió el virus muy al principio, y tuvo que luchar contra sus efectos prácticamente durante toda la producción, al igual que la mayor parte del reparto y del equipo. Aquel invierno murieron miles de personas a causa de la enfermedad. Entre ellos, Bud Hulburd, el encargado de efectos especiales de *Grupo salvaje*, que había visitado brevemente a Peckinpah durante el rodaje y había muerto poco después de su regreso a Estados Unidos.

A todo eso se añadió una conspiración. Por razones desconocidas, el jefe de la unidad de producción empezó a preocuparse de que Peckinpah no pudiera tener la forma física y mental necesaria para dirigir la película. Empezó a cuestionar abiertamente las decisiones de producción de Peckinpah, distanciándose así cada vez más del director.

Después del comienzo del rodaje, se pasó a enviar todo el material filmado a los laboratorios de MGM en California para ser procesado e imprimido. Esto no era tan raro, sobre todo teniendo en cuenta que el proceso de color utilizado era el Metrocolor, de los propios estudios. Sin embargo, MGM no dejaba de asegurar a Peckinpah que el material se estaba viendo en California y que era válido. Lo que no le dijeron era que el procedimiento de visionado de MGM para los copiones diarios requería que éstos se proyectasen a 96 fotogramas por segundo (cuatro veces la velocidad normal). Esto significaba que los problemas con zooms, reflejos en la lente, imágenes aberrantes y otras complicaciones mecánicas pasaban prácticamente inadvertidas hasta que se proyectasen los copiones en México a velocidad normal, entre seis y doce días más tarde. A ello se añadía la complicación que suponía la política de MGM de dejar de contar con los actores inmediatamente después de que terminasen de rodar sus escenas. Este tipo de prácticas hacían que volver a rodar cualquier cosa resultase tanto difícil como caro.

Y por si eso no fuera suficiente, una nueva lente desarrollada por Panavision empezó a dar problemas de enfoque. Por culpa de una pestaña ligeramente doblada, la lente sólo podía enfocar con nitidez la mitad derecha de la imagen. Como MGM había rechazado la petición de Peckinpah de tener un mecánico de cámaras presente durante el rodaje, el problema pasó inadvertido durante varias semanas. Como consecuencia de ello, resultó que se había rodado una cantidad considerable de material antes de descubrirse el fallo y ser reemplazada la lente.

Entre todos estos problemas, las dudas que tenía el jefe de la unidad respecto a las habilidades de Peckinpah llegaron a irritar tanto a este que solicitó a MGM que lo apartasen de la película. El jefe de unidad, que al parecer había estado hablando con los estudios de aquello, se negó a marcharse, insinuando que Peckinpah sería el reemplazado, y no él. Al retrasarse MGM en tomar una decisión al respecto, estalló la guerra entre los estudios y Peckinpah.

Este conflicto preocupó seriamente al productor Gordon Carroll. Había apoyado firmemente a Peckinpah desde que su nombre había empezado a mencionarse al surgir el proyecto de la película. Había negociado personalmente el contrato de Peckinpah, que incluía dos montajes a cargo del director en lugar de uno, como era habitual. También garantizaba una cláusula de "*play or pay*", lo que significaba que MGM estaba obligada a pagar una importante suma de dinero a Peckinpah si lo apartaba del proyecto. Todo ello confirió a Carroll el papel de pacificador entre MGM y Peckinpah cuando éstos se declararon la guerra.

Aunque Carroll no estaba de acuerdo con la actitud que MGM estaba tomando con Peckinpah, tampoco creía que las malas condiciones físicas del director le permitieran hacer una buena película. Además de eso, no coincidía con Peckinpah en su agresividad frente a los estudios, y pensaba que este gastaba demasiadas energías en atacar a MGM y muy pocas en convertir *Pat Garrett y Billy the Kid* en la película que debía ser. Al no apoyar enteramente a Peckinpah, pasó también a ser su enemigo.

En este punto del conflicto, MGM decidió no contar con Dawson, el productor asociado, para ninguna de las reuniones de producción, porque les parecía que era un aliado de Peckinpah. Se nombró a Dawson director de la segunda unidad. Recordaba la creciente división entre Carroll y Peckinpah: «Aunque Sam y Gordon Carroll se llevaban muy bien al principio de la película, Carroll era un productor del estudio. Es decir, cuando llegó la hora de elegir entre el bando de Sam y el de MGM, se fue con MGM. Hubo algunas peleas bastante serias entre él y Peckinpah. Él decía: 'Te prohíbo que ruedes tal o cual escena. No tienes autorización para rodarla'. Y Sam decía: '¿Ah, sí? ¡Pues mira cómo lo hago!' Y Carroll decía: 'Si lo haces, estarás incumpliendo el contrato, y MGM tendrá que tomar medidas legales'. Y Sam me decía: 'Gordy, vete a preparar la escena'. Y entonces empezaba una

carrera en la que intentábamos terminar la escena antes de que ellos pudieran cancelarla.

»Cuando tienes que jugar a esa clase de juegos, ¿qué pasa con tus energías? Que se van al garete. No se aprovechan en la película, que es para lo que sirven. En mi caso no hay problema, porque estoy acostumbrado a resolver dificultades en una película. Disfruto con esa clase de desafíos, siempre que se puedan resolver de una forma constructiva. Pero si el tipo con el que se supone que estás trabajando se pone a competir contigo, ¿qué se puede ganar con eso? Y si la energía que se pierde con batallas inútiles es la de Sam, es un gran desperdicio».

Kristofferson intentaba ver las cosas con mayor objetividad: «Claro que Sam tuvo problemas en *Pat Garrett y Billy the Kid*. Era un espectáculo dantesco. Pero hay que entender a ambas partes. No puedo ni mencionar el nombre de Gordon Carroll delante de Sam, porque [ya] me ha costado cuatro pavos. Pero admiro a Gordon por jugarse el cuello. No sé todo lo que pasó, pero sí sé que Gordon aguantó cosas que yo mismo no habría estado dispuesto a aguantar».

Mientras tanto, el desacuerdo con el jefe de la unidad de producción llegó hasta tal punto que este se enfrentó a Peckinpah una noche. Después de una discusión larga y acalorada, amenazó con acabar con la vida de Peckinpah. Entre los presentes había un amigo de Peckinpah cuyo padre ocupa una posición importante en el ejército mexicano. Tomándose la amenaza con toda seriedad, aquel amigo cogió inmediatamente el teléfono y llamó a México D.F., pidiendo que se enviase a pistoleros mexicanos a eliminar al jefe de unidad. Una vez que el jefe se marchó y la cosa se calmó, Peckinpah se llevó a su entusiasta amigo a un rincón y le explicó que aquella amenaza había sido pronunciada en un momento de furia, y que tenía que llamar a México D.F. y pedir que los pistoleros no cumpliesen su misión. Varios días más tarde, MGM ordenó por fin al jefe de unidad que regresara a Hollywood.

Otra de las bajas en aquel conflicto fue la secretaria personal de Peckinpah, que no había sido tan leal como se esperaba y a la que se obligó a marchar. Había reemplazado a Katy Haber después de que Peckinpah terminase *La huida*. Katy Haber recordaba: «Me habían despedido, o habían prescindido de mis servicios después de las tres películas que había hecho con Sam: *Perros de paja*, *Junior Bonner* y *La huida*. Me pareció estupendo, porque aquello significaba que podía volver a Inglaterra para ver a mi madre. El único problema es que cuando a Sam le dio por volver a contratarme, yo tuve que revisar todos los archivos para encontrar dónde estaba cada cosa.

»En *La huida*, claro, Sam se había casado con Joie, así que no había mucho sitio para mí, ¿verdad? Me volví a Inglaterra y vi a mi madre, como siempre, y conseguí un trabajo en una película llamada *Reata*, que Sam Fuller estaba rodando en España. Bueno, aquello habría sido estupendo de no haber sido porque, después de

cinco semanas, Warner Brothers llegó, echó un vistazo a los copiones y canceló la producción. Casualmente, ese fue el mismo día que la secretaria de Sam en *Pat Garrett y Billy the Kid* dimitió.

»Sam llamó a Camille Fielding, que estaba en California, y le dijo que necesitaba una secretaria, y Camille dijo: '¿Qué te parece Katy?' Y Sam dijo: 'Esa zorra está trabajando para Sam Fuller en España'. Y Camille dijo: 'No. Me acaba de llamar, y han cancelado la película'... Cogí mis cosas y me fui a México. Pero *Pat Garrett y Billy the Kid* fue, de lejos, la experiencia más emocionalmente agotadora en la que he estado metida. Creo que soy una persona bastante tranquila, pero después de aquella película, estuve más cerca que nunca de sufrir un ataque de nervios. Fue horrible».

A pesar de todas las complicaciones, *Pat Garrett y Billy the Kid* es una película de impactante belleza visual. Entre los responsables de que así fuera se encontraba el director de arte Ted Haworth, entre cuyos trabajos se cuentan el diseño de producción de películas como *El día más largo*, *Los profesionales*, *Marty*, *Extraños en un tren* y *Sayonara*, por la que ganó un Oscar.

«Es difícil hablar de *Pat Garrett y Billy the Kid*, porque hubo muchos problemas en aquel film», recordaba Haworth. «Recuerdo que me peleé con Sam por la localización. Yo había encontrado un pueblo que me parecía perfecto para convertirlo en Lincoln, pero había que hacer bastantes cosas, y era necesario viajar allí todos los días para rodar. Sam tuvo en cuenta mi sugerencia, pero insistió en que el pueblo del Oeste de Chupaderos serviría. Aquella decisión sirvió para ahorrar, fácilmente, 100.000 dólares. Pero yo no dejaba de escuchar a la gente de MGM diciéndome que Sam les estaba haciendo perder mucho dinero, cuando en realidad la película podría haber cumplido con el programa y el presupuesto si le hubieran dejado en paz. Eso no quiere decir que Sam busque siempre lo más barato. Por supuesto que no. La calidad le importa. Sólo acepta trabajar con los mejores, tanto delante como detrás de la cámara. El resto son gilipolleces.

»Había una escena en la película por la que Sam y yo tuvimos una buena discusión. Era por el sitio en el que encarcelaban a Billy. Yo lo había dejado vacío a propósito, con sólo una mesa y un par de sillas. A Sam no le gustó. Le gusta que haya más cosas de las necesarias, para poder quitar él lo que le parezca. Pero en aquella habitación había que quitar todo lo que sobraba. Yo lo sabía, y me negaba a cambiarlo. Sam insistió más. Yo tenía un calendario, una réplica exacta de uno de 1881. Le dije: "Sam, ¿qué te parecería que colgase un calendario de 1881?" Y Sam sonrió y dijo: "Perfecto". No dijo nada más sobre cambiar esto o aquello. Simplemente "Perfecto". Era el detalle perfecto para completar la austeridad de la habitación. Entendió lo que yo estaba buscando, y eso fue todo lo que le hizo falta para rodar».

El decorado descrito por Haworth se utilizó en la escena en la que el ayudante de Garrett, Bob Ollinger, amenaza a Billy, justo antes de que el Niño escape de la cár-

cel. R.G. Armstrong, que en la película interpreta a Ollinger, recordaba con claridad la escena y la pelea que él mismo tuvo con Peckinpah: «Sam te deja improvisar en el rodaje si se fía de ti. En la escena de la cárcel metí tres o cuatro frases que necesitaba para las transiciones. Por ejemplo, la frase en la que le digo a Billy: 'Y justo antes de que la cuerda pegue el tirón, te vas a dar cuenta como un rayo de que lo que te he dicho es la verdad'. Sam me dejó incluir eso para que se notase que llevaba un rato largo hablando con el chico.

»Otra de las cosas que añadimos fue cuando yo me acerco a Billy y le dijo: 'Ponte de rodillas'. Y él dice: 'Besame el culo'. Eso no estaba en el guion. Yo le dije a Sam que necesitábamos algo que justificase el que yo le diera un golpe. Y Kris dijo: 'Diré besame el culo' Y yo dije: 'Me gusta. Te daré una buena leche si me dices eso'.

»Al final, cuando estábamos ensayando por última vez antes de rodar una toma de la escena, Sam dijo de repente: 'No me creo una mierda de lo que haces ni de lo que dices'. Así, sin más. ¿Cómo crees que me sentó aquello? Pero no dije nada. Simplemente cerré los ojos. Y todo el mundo se calló, mientras yo estaba allí, durante cinco o diez latidos de corazón en los que estuve pensando e intentando ordenar mis ideas.

»Finalmente dije: 'Vamos a empezar desde el principio', y volví a la silla que había en el rincón, cabreado por dentro. Sam dijo: 'Vamos a rodar'. Y vaya, cuando salí de aquel rincón estaba hecho una furia. El causante de mi ira era Sam, pero el que se la llevó toda fue Kris Kristofferson.

»Le dije: 'Ponte de rodillas', y él dijo: 'Besame el culo'. Y yo exploté. Lo tiré al suelo y lo cogí por los pelos. Me había dicho que quería que le tirase del pelo de verdad. Pues bien, tal y como yo me sentía, de lo que tenía que preocuparse no era de que tirase de verdad, sino más bien de que le quedase algún pelo en la cabeza después de aquello.

»Entonces, al final de la escena, solté mis frases: 'Voy a ir allí enfrente. ¡Tengo una sed del demonio!' Y cuando pasé al lado de Sam, le escuché decir: '¡Corten... vaya!' Y se dejó caer sobre su silla. Yo estaba enfadado, y Sam lo sabía. Pero consiguió que volcase ese enfado en mi papel».

Como todas las películas de Peckinpah, *Pat Garrett y Billy the Kid* necesitó los servicios de especialistas en escenas arriesgadas, entre ellos Gary Combs. «Donde realmente te puedes romper la rabadilla es en las partes sencillas», afirmaba Combs. «Como caerse del caballo. Pasa en todos los westerns. Un tipo está cabalgando, le disparan y se cae del caballo. Puedes estar seguro de que es la cosa más dura y peor pagada que puedes hacer en una película, en lo que se refiere a sufrimiento físico.

»En *Pat Garrett y Billy the Kid* tuve que caerme de un caballo doblando a Kris Kristofferson, justo después de que él se escape de la cárcel, y su caballo lo tire al

suelo en la calle. Yo trabajaba con un caballo mexicano que usaban para tirar a jinetes en ese tipo de escenas y que no era el mejor del mundo, precisamente. Había estado ensayando con él desde hacía dos o tres días. Y en la arena, que es blanda, salía bastante bien. Pero en el suelo de la calle, que está duro, se hacía daño en las pezuñas delanteras al pegar el respingo, con lo que intentaba librarse de mí como fuera.

»Cuando por fin conseguí colocarlo como debía estar, decidí que me tiraría de tal forma que pareciese que el que me estaba tirando era él. Pero cuando empecé a hacerlo, me tiró de verdad, y salí volando por los aires y me golpeé contra el suelo con la cabeza. Si el animal hubiera hecho lo que tenía que hacer, no habría quedado mejor, al menos en lo que respecta a la película. Yo perdí el conocimiento y me rompí un hueso del tobillo que nunca se curó del todo y que al final me tuvieron que extraer».

Peckinpah también recordaba aquella caída: «Fue por la tarde, y yo estaba preocupado de que no saliera bien, de que se hiciera daño. Quería esperar. Pero él dijo (insistió en ello) que estaba listo y que el caballo estaba listo. Yo dije que podíamos hacerlo, porque Gary es un profesional. Pues bien, cayó de un porrazo (de cabeza) y perdió el conocimiento. Un poco más y se podría haber roto el cuello. Yo no quiero que pase eso. Un buen amigo mío, Roy Sickner, perdió parte de la piel de la cabeza en una escena con un jeep, y otro buen amigo mío está muerto. Si llegan las cuatro de la tarde y te dan ganas de seguir un poco más... no lo hagas. En ese momento filmo los primeros planos y las reacciones. No quiero que nadie se haga daño. Nadie».

Mientras tanto, la batalla entre los estudios y el director seguía sin calmarse. Las columnas de cotilleos de Hollywood empezaron a publicar con regularidad artículos sobre los excesos de Peckinpah con el alcohol en el rodaje. Peckinpah solía contraatacar, a veces con sentido del humor. Compró una página entera del "Daily Variety", en la que aparecía él mismo en el rodaje, acompañado de varios de los miembros del reparto y del equipo que le habían sido fieles, todos con una copa en la mano y brindando. El pie de foto decía: 'Queridos señores: En referencia al rumor que parece haberse propagado por Hollywood, según el cual a Sam Peckinpah lo han sacado del rodaje utilizando alcohol como cebo, esto es para informarles de que esos rumores son totalmente falsos. Sin embargo, ha habido mañanas...'» (Los puntos suspensivos son de Peckinpah).

El conflicto no facilitaba el trabajo con Peckinpah. Wurlitzer, que estaba presente en el rodaje para reescribir las escenas que lo necesitasen, pensaba que Peckinpah era poco menos que insoportable: «Sam volvía loco a Rudy. Lo llamaba a las cuatro de la mañana y le decía: 'Ven aquí, tenemos que reescribir el guion'. Y cuando Rudy llegaba allí, Sam se había olvidado de que le había llamado, y le echaba la bronca por venir a esas horas. Rudy es muy buen guionista, pero al final de la película casi

no podía mantenerse entero. Lo cierto es que Sam era bastante duro con él. Pero Sam es duro con todo el mundo, sobre todo consigo mismo».

Entre el conflicto y la gripe, la salud de Peckinpah durante el rodaje de *Pat Garrett y Billy the Kid* no llegó a estar demasiado bien en ningún momento. Ante esta adversidad, Peckinpah se calificaba a sí mismo de «bebedor ocasional; uno que bebe siempre que haya ocasión de hacerlo». Para calmar los nervios y aliviar la tensión, lanzaba cuchillos contra una gran puerta de madera de roble. En el rodaje, sin embargo, tenía control absoluto sobre sí mismo.

Jack Elam, el actor de mirada inquietante y a menudo barbudo entre cuyas películas se cuentan *También el sheriff necesita ayuda* y *Once Upon a Time in the West*, que en *Pat Garrett y Billy the Kid* interpreta a Alamosa Bill, recordaba: «Hace veinticinco años, hace quince; incluso hace diez, cuando en este negocio todavía había estrellas de la talla de Clark Gable... Bueno, todavía hay algunas, como Jimmy Stewart o Henry Fonda. Bueno, el caso es que en un rodaje había un proceso a la hora de preparar una escena que se llevaba a cabo de manera automática. El director habla primero sobre el plano con la gente que tiene una función clave y con los actores importantes que aparecen, y deciden hacerlo de una forma concreta. Entonces todo el mundo, menos el equipo técnico, puede hacer lo que quiera mientras se prepara el plano.

»Los operadores de cámara, iluminadores y ayudantes preparan la escena, y unos cuarenta y cinco minutos después se está listo para empezar. El ayudante de dirección llama primero a los extras y los pone en sus sitios. Entonces llama a los actores secundarios. Y después llama al director. Y en nueve de cada diez casos, él ya está en su sitio repasando el guion o lo que sea. Y entonces lo tienes prácticamente todo listo para rodar, y ahí es cuando llamas a las estrellas para que entren, y ya estás listo para rodar la primera toma.

»Pues bien, en una película de Sam no pasa eso. Es todo igual menos el final. Se llama a los actores secundarios, y después a las estrellas. Y entonces llega Sam, cuando todo el mundo está en su puesto. Lo que quiero decir es que Sam es la estrella en sus rodajes. Y la verdad es que, en cuanto al tirón comercial y a la publicidad necesarios para hacer una película, no es ninguna locura decir que Sam es la estrella de las suyas».

En cambio, había dudas respecto a una estrella como Bob Dylan, que a pesar de su experiencia como cantante, no había trabajado nunca como intérprete profesional. Kristofferson lo contaba: «Bobby Dylan es el tío más raro que he conocido en mi vida. Creo que es un genio o algo así. No puedes entenderlo del todo. En muchos sentidos, es como un niño. Pero cuando estás con él no piensas eso. Piensas: 'Este cabrón está riéndose de todo el mundo'. Pero lo que realmente pienso es que su mente no piensa 'A-B-C-D-E', sino 'A-F-W-Q'... Pero en la película supo hacer

su trabajo sin tener mucha idea de lo que tenía que hacer... En una escena, Sam quería que él se acercase a mí a caballo, y como suele pasar, no estaba en el guion. Subieron a Bobby en un caballo, y le dijeron lo que querían. Bueno, el caso es que para Bobby es difícil respetar las marcas en una escena con los pies, porque no piensa como todo el mundo. Pero en esa escena tenía que atravesar una manada de ovejas hasta donde yo estoy, y el viejo Sam dijo: 'Bueno, Bobby, simplemente tienes que venir hasta la cámara, aquí'. Bobby se puso a galopar, asustando a las ovejas, a los caballos, a los operadores de cámara y a todo el mundo. Y yo me reía tanto que se me saltaban las lágrimas. Y Sam igual. Y entonces Sam dijo: 'No, Bobby, no me refería a eso'. El caso es que todavía no sé si Bobby hizo aquello a propósito o no.

»Pero la escena importante que Bobby estropeó fue aquella en la que Garrett cabalga hacia el amanecer al final de la película, después de matar a Billy. El caso es que estaban filmando una puesta de sol en vez de un amanecer, y tenían sólo cinco minutos de lo que ellos llaman 'tiempo de oro', cuando el sol está en el sitio perfecto.

»Pues bien, la noche anterior habían sido los extras los que la habían cagado en el plano; mirando a Sam o algo así. Era la segunda vez que lo hacíamos. Pues bien, Bobby no salía en el plano, y él y Harry Dean Stanton [que interpreta al forajido Luke] decidieron que querían llevar una vida sana y salieron a correr unas cinco millas. El único problema es que parte del recorrido pasaba justo por delante del plano.

»Llegué allí y aquello era como una tumba. Pregunté qué había pasado, y me dijeron: 'Los Dylan Boys acaban de cruzar el plano corriendo'. Y nadie decía ni una palabra, y entonces llegó Harry Dean. Aquello estaba tan silencioso como una iglesia, y el viejo de Harry Dean dijo: '¡Hola Sam!' Y todo el mundo pensó: 'Mierda', y Sam gruñó: 'Me acabas de costar 25.000 dólares'. Y Harry Dean dijo: 'Sam, ya sabía que no había que hacerlo, y por eso estaba corriendo tras de él para decirle que parase'.

»El caso es que Sam es un hombre que sabe lanzar cuchillos. Casi siempre da en el blanco. Pues bien, en aquel momento tenía un cuchillo en la mano, y lo lanzó, y se clavó en un trozo de madera que había junto a Harry Dean, que salió corriendo por la puerta como alma que lleva el diablo, gritando: '¡Te lo prometo Sam! ¡Te prometo que no volverá a pasar!' Y cuando Dylan se enteró de aquello, dijo: 'Bueno, pues vamos a organizar un concierto para devolverle el dinero'. Como he dicho antes, nunca sé si se está riendo de Sam o no».

Debido a su falta de experiencia como actor, Kristofferson tuvo que aguantar bastantes críticas. Una de las quejas que recibió fue por negarse a pasar mucho tiempo aprendiendo a manejar un arma de fuego. Sin embargo, durante la producción Peckinpah estuvo de su lado.

James Coburn recordaba: «Lo interesante de Kris era esa cualidad juvenil que aportó al papel de Billy, que a mí me pareció genial. Y Sam supo ver eso en Kris, cuando el productor y todos los demás dudaban de él. Pensaban que no tenía suficiente experiencia. Sam supo apreciar aquel descaro juvenil de Kris, que era lo que hacía que Billy cobrase vida en la pantalla. Para mí fue un placer trabajar con Kris. No tenía mucha experiencia en esta clase de trabajo, pero siempre estaba ahí, preparado; siempre listo para lo que se le necesitara. Yo le ayudé en todo lo que pude, pero Sam fue el que más apoyo le brindó».

Debido a las dimensiones de la producción, y al hecho de ser rodada en México, algunos papeles pequeños recayeron sobre miembros del equipo, más que nada debido a su capacidad para hablar en inglés sin acento. El encargado de decorados, Bob Visciglia, interpreta al barbero que afeita a Garrett, Dawson al enfurecido ciudadano de Lincoln, y Wurlitzer al barbudo y alto O'Foliard, que muere de un disparo cuando capturan a Billy al principio de la película. Hasta Sam Peckinpah se atrevió a actuar, interpretando a un fabricante de ataúdes que está haciendo un ataúd infantil, y que habla con Garrett justo antes de que este se encuentre con el Niño. James Coburn continuaba diciendo: «Creo que en la versión definitiva cortaron casi todo lo que decía Sam, pero para mí, la frase más importante que soltaba era: 'Voy a coger todo lo que tengo, lo voy a meter en esta caja [el ataúd] y lo voy a enterrar. Y después de eso me voy a ir de este maldito lugar'. Entonces yo le ofrezco un trago de una petaca que llevo, y él lo rechaza, lo que es muy gracioso, porque creo que es la única vez que Sam ha rechazado un trago, y lo tenemos en película. Entonces él dice: 'Por fin te has dado cuenta. Bueno, adelante. Termina con esto de una vez'. Y cuando yo me doy la vuelta y empiezo a alejarme, él me grita: '¡A por él, cabrón! ¡Ve a por él, hijo de puta, maldito leguleyo!' La verdad es que se metió bastante en el papel.

»Pero así es como dirige Sam; todo es espontáneo. Si sabes algo sobre la escena y mucho sobre el personaje al que interpretas, el papel cobra vida por sí solo. En esa escena hay una interacción real entre los personajes. Hacer aquella escena con Sam fue toda una experiencia. Creo que fue lo que mejor hice en toda la película».

La escena también resulta interesante por otra cuestión. Peckinpah, quizás más que ningún otro director en activo, parece haberse encomendado la tarea de no permitir que ni el héroe del western, ni los valores por los que este murió, vayan hundiéndose en una tumba sin nombre. De lo que Garrett se ha dado cuenta es de que Billy no intentará escapar, porque lo que se está jugando no es su muerte, sino el sentido de su vida.

Ese es el tema central de la película tal y como lo veía Peckinpah. Sin embargo, el montaje posterior de MGM eliminó varias escenas clave que merecen nuestra atención.

«En la versión de MGM faltan tres escenas que justifican [la película]», cuenta Coburn. «Se contaba desde el punto de vista de Garrett, y no desde el de Billy, y eso se hacía conscientemente. El estudio no lo entendió en absoluto. Al parecer querían que hubiera algún tipo de equilibrio. Eliminaron tres escenas clave, además de partes de otras. Aquellas escenas mostraban el dilema [de Garrett]. Garrett había tomado una decisión, y la película mostraba cómo él actuaba según esa decisión. Tenía que enfrentarse a su propia conciencia, y sufría mucho por ello».

Las tres escenas a las que se refiere Coburn son: la muerte de Garrett en el prólogo y en el epílogo, el conflicto con su mujer que deja ver que no es simplemente un asesino, sino un ser humano que sufre presiones y que tiene problemas que debe arreglar de alguna forma, y un encuentro entre Garrett y John Chisum que subraya el hecho de que Garrett se ha vendido a la sociedad, cuando habla con Chisum de un dinero que Chisum le había prestado para comprar unas tierras. Irónicamente, es en estas tierras donde Garrett muere en el inicio y final originales de la película, sirviendo como marco para la historia de la muerte de Billy.

Coburn continuaba: «Cuando empieza la película, Garrett es un viejo. Un viejo cabrón encorvado que ha tenido que vivir durante todos esos años carcomido por lo que ha hecho. Esto pasa unos treinta años después, y en ese momento lleva un mostacho largo y blanco que le cuelga por los lados. Y entonces nos montamos en el coche [otro hombre lleva a Garrett a ver sus tierras en un pequeño vehículo], y [John] Poe viene con nosotros. Y yo alzo la vista y veo un montón de ovejas, y le digo a Poe: '¡Saca a esas putas ovejas de mi propiedad! ¡Sácalas! ¡Te lo he dicho a ti! ¡A ti, hijo de puta!' Me pongo a gritarle... Y Poe me responde: 'Son mis tierras'. Y yo digo: 'Ya no. ¡Cancelo el arrendamiento!' Y él dice: 'Eso es ilegal'. Y yo digo: '¿De qué ley me estás hablando? ¿Acaso sois legales tú y toda esa gente de Santa Fe? ¿Eso es lo que estás diciendo? Fuera de mi propiedad'. Entonces me lleva hasta la emboscada y me dice: 'Esta será la última vez que me hables así, viejo'. Y entonces va a coger su pistola, y detrás de él hay otro tipo emboscado, y yo busco mi arma. Tengo... mi abrigo sobre el regazo, y lo aparto de un manotazo y busco mi pistola y –¡bang!– me disparan por la espalda, y yo me doy la vuelta y me dispara otro tipo –¡bang!–, y después otro –¡bang!–, y me caigo del coche a cámara lenta.

»Pues bien, cada vez que sonaba un disparo, Sam metía un plano de una gallina a la que le volaban la cabeza. Eran planos muy rápidos mezclados con mi muerte (o la de Garrett) a cámara lenta, hasta que me caigo del coche, y entonces pasaba a la escena en la que Billy y los demás están disparando contra las cabezas de las gallinas que han enterrado en la arena, y aparezco yo, unos treinta años después. Toda la narración de la historia es un *flashback* de Garrett en el momento de su muerte».

Bob Wolfe, uno de los seis montadores que aparecen en los créditos definitivos de la película, montó aquella escena de manera soberbia. Le añadió sentido, mon-

tándola de tal manera que no sólo se entrelazaba la muerte de Garrett con las gallinas en Fort Sumner unos treinta años antes, sino que también parece que, tanto el joven Garrett como Billy, están disparando contra el viejo Garrett. Los dos hombres que realmente matan a Garrett trabajan para la misma banda de Santa Fe que lo contrató a él para matar al Niño, con lo que la muerte de Garrett sirve para cerrar el círculo del tema principal propuesto por Peckinpah.

Cuando el equipo y el reparto de *Pat Garrett y Billy the Kid* terminaron el rodaje en marzo de 1973, llevaban casi un mes de retraso. Por aquel entonces sólo había dos montadores trabajando en la película, Garth Craven y Roger Spottiswoode, ambos ingleses, y por lo tanto un problema desde el punto de vista del Editors Guild [Sindicato de Montadores]. A ello se sumaba el hecho de que MGM se hubiera comprometido a proyectar la película en varios cines de estreno entre el Memorial Day [último lunes de mayo] y el Día de la Independencia [cuatro de julio]. MGM, que había dado por sentado el éxito del film, sabía que controlar aquellas salas supondría unos ingresos considerables. Pero montar una película de tal duración en apenas dos meses era algo rayano en lo imposible.

Craven, que había trabajado por primera vez con Peckinpah como técnico de sonido en *Perros de paja*, y que desde entonces ha hecho las veces de montador (Q*uiero la cabeza de Alfredo García*, *Los aristócratas del crimen*) y de director (de la segunda unidad en *Carny*), recordaba la situación: «Lo que pasó con el montaje en los títulos de crédito es muy simple. Pasaron dos cosas: la primera, que cuando llegamos a Hollywood, no teníamos tiempo de montarla. MGM la quería terminada una semana después del martes, y nos dijeron '¿Hay alguna forma de que podáis hacerlo?' Al principio dijimos que no, pero después dijimos: 'Un momento, sí que la hay: dadnos carta blanca'. Esto suponía contratar a mucha gente, pero sobre todo, contratar a Bob Wolfe.

»Entonces la cosa se complicó, porque el sindicato metió las narices y nos dijo a Roger Spottiswoode y a mí que no querían que trabajásemos porque no éramos estadounidenses. Entonces hubo una gran batalla que duró un par de semanas, y al final ellos ganaron aquel combate, así que no podíamos trabajar. Entonces tuvimos que contratar a otra gente, y Roger y yo teníamos que estar detrás de las moviolas, sin llegar a tocar el material, pero dictando a aquellos tipos lo que tenían que hacer. Y todos tenían que aparecer en los créditos.

»Bob Wolfe habría venido de todas formas, aunque sólo fuera para sacarnos las castañas del fuego. Le pasaron varias cosas que todavía no funcionaban, como por ejemplo la secuencia de los títulos de crédito, con la muerte de Garrett, y que al final MGM quitó de la película de todas formas.

»Hicimos un montaje. No me refiero a un primer montaje, sino uno en el que habíamos trabajado en México y que trajimos con nosotros cuando regresamos a

Hollywood. Todo lo que se hizo después estaba basado en aquel montaje. Pero nosotros no nos encargamos físicamente de montar la película».

Al mismo tiempo se llamó a Jerry Fielding para supervisar la banda sonora de Bob Dylan para la película, porque era la primera vez que Dylan intentaba algo así. Fielding decía: «Fue totalmente frustrante. Un esfuerzo a la basura. Para empezar, me llamaron tarde, cuando Sam ya estaba dudando de que la música de Dylan pudiera aguantar por sí sola durante más de dos horas de película.

»El productor, Gordon Carroll, era el responsable de que Dylan fuera el principal artífice de la música de *Pat Garrett y Billy the Kid*. Saber tocar la guitarra y cantar no te capacita para componer una banda sonora. Todo el mundo lo sabía, y todo el mundo se lo advirtió a Sam. El problema es que no tenía suficiente idea de la situación como para distinguir entre las advertencias buenas y las malas. Y claro, cuando me miraba a mí, lo único que veía era "establishment". No me hacía ni caso. Y a mí no me hace gracia esa mierda de actitud superficial. He sudado lo mío en este negocio, y tengo cicatrices para demostrarlo, pero bueno, eso es otra historia.

»En mi opinión, Bob Dylan compuso siete grandes piezas musicales y un montón de tonterías que no valen más que para adolescentes descerebrados. También creo que tiene una manera de escribir las letras que a menudo es muy efectiva, pero que otras veces no tiene ningún sentido. Toca una base de blues y unos cuantos acordes repetidos, que, sinceramente, tengo que decir que me ofenden como músico. Basándome en eso, y teniendo en cuenta la complejidad de componer una banda sonora, creo que tiene tanto sentido que Bobby Dylan lo intente como que Sam Peckinpah se ponga a vender palomitas en el vestíbulo del cine.

»Pero era su chico, y yo era el que tenía que sacar la cosa adelante. Programé dos sesiones de grabación. Dylan había escrito una canción para la que tenía un número interminable de versos que cantaría de manera aleatoria. De hecho, Kris Kristofferson también había escrito una canción, que en mi opinión era mejor para utilizarla como banda sonora, pero no me hicieron caso. Tuve que grabar la canción de Dylan, porque él no había escrito nada, y transcribirla. Yo pensé que si Dylan cantaba un verso coherente con la historia en unos nueve puntos diferentes de la película, podría tener sentido. Dylan no lo entendió.

»Al mismo tiempo, le pedí que compusiera al menos otra pieza musical, porque no tiene ningún sentido intentar componer para una película entera basándote sólo en una balada. Finalmente, trajo a la grabación otra pieza: 'Knock-knock-knockin' on Heaven's Door'. A todo el mundo le encantó. Era una mierda. Para mí, esa fue la gota que colmó el vaso.

»A todos les gustaba. Bob Dylan hablaba con ellos, y les escuchaba, y creía todo lo que decían, e intentaba hacer lo que creía que querían, con sus limitaciones. Y era infantil. Era un niñato. Eran cosas que aprendes que no hay que hacer en tu

segundo año como compositor de bandas sonoras. Y para mí, tener que volver atrás e intentar trabajar con esa mierda, y tener que explicarles por qué no podía formar parte de aquello... Tener que explicarles por qué está mal que cante 'Knock-knock-knockin' on Heaven's Door' con un batería de rock en una escena en la que el tipo está muriendo y la emoción habla por sí misma... Si tengo que explicarle eso a un productor, entonces tengo que salir de allí».

«No usaron la canción que compuse para *Pat Garrett y Billy the Kid*», afirmaba Kris Kristofferson. «Pero cuando la compuse, no me di cuenta de que le habían pedido a Bob que se encargase de todo. Si lo hubiera sabido, no me habría molestado en escribir una canción. He reescrito lo que compuse entonces, y lo toco en nuestros conciertos [en los de Kristofferson y su banda]. Ahora se llama 'One for the Money'. Lo que hice fue dejar el estribillo. De todas formas, la canción trataba de Sam, y todos nosotros, y sobre MGM. Trataba de Garrett, y de la escena del prostíbulo en la película: 'atrapado en un círculo de gente extraña, y a quién hay que tirarse para salir de aquí'. Pero me gustó lo que hizo Bobby, y puedes apostar a que a Sam también.»

En cumplimiento con el contrato que habían firmado con Peckinpah, MGM le permitió hacer dos montajes de la película y proyectarla después de cada uno de ellos. Sin embargo, después de la segunda proyección se hizo evidente que al estudio no le importaba lo que hubiera hecho Sam, porque tenía sus propios planes.

«Sam quería pasar la película para el reparto, el equipo y los amigos», decía Katy Haber. «Hasta mandamos invitaciones y todo, y en el último minuto, los de MGM dijeron que no. Dijeron que a cada proyección sólo podrían acudir dieciséis personas escogidas por Peckinpah, y ya habíamos hecho la primera, así que en realidad Sam sólo podía llevar a dieciséis amigos en total para ver la película. Quería que la viera gente con influencia en la industria; como Henry Fonda o Marty Baum. Enviamos la lista a MGM, y ellos tacharon todos los nombres que les parecieron influyentes. Sólo quedó la familia de Sam y un par de personas que pudieron colarse con nombres falsos como los novios de las hijas de Peckinpah, tres críticos de periódicos. Cuando terminó, MGM empezó a montar de nuevo la película.

»Básicamente, lo que hizo MGM fue contratar a Peckinpah por ser quien era, y después usar su nombre para dar publicidad a la película, aunque no fuera su montaje. Los primeros anuncios que aparecieron en "Los Angeles Times" eran cajas de cuatro por cuatro con el nombre de Sam Peckinpah y nada más. La primera vez que lo vi pensé que era una esquela. Creí que era una broma».

Craven, que repentinamente se vio expulsado de su sala de montaje después del segundo pase privado de la película, decía: «He de decir que, en la primera temporada que pasamos en Durango, cuando sólo estábamos Roger, Sam y yo, lo pasamos muy mal. Lo dimos todo. Era una gran película. Era una película épica, y al

parecer eso no era lo que querían los de MGM. Parece que lo que querían era algo que estrenar conjuntamente con *Kansas City Bomber* o algo así.

»No he visto la película en el cine. Pero la gente que ha trabajado en ella ha salido diciendo: '¿Qué ha pasado con tal o cual escena?' Y lo único que puedo decir es que estaban allí la última vez que vi la película. Se eliminaron personas y escenas enteras. Fue bastante descorazonador».

Como para justificar la furia y el disgusto de Peckinpah ante lo que MGM había hecho con su película, la versión del estudio de *Pat Garrett y Billy the Kid* recaudó muy poco dinero en su estreno. Peckinpah denunció abiertamente que la película no era suya, y ordenó a sus abogados que presentaran una demanda por daños por 2.000.000 de dólares. No era una demanda que esperase ganar, sino más bien un gesto que le pareció necesario. De todas formas, y en un sentido muy real, *Pat Garrett y Billy the Kid*, además de otras películas que fracasaron en taquilla, causaron una drástica reorganización de MGM, que culminó con la dimisión de James T. Aubrey menos de seis meses después del estreno de la película. A pesar de que, en cierta medida, Peckinpah ganó en aquel enfrentamiento, también lo perdió. Muy poca gente fue a ver el que debe ser considerado como uno de los mejores westerns de Peckinpah.

Uno de los ejecutivos que permanecieron en MGM después del éxodo de James Aubrey fue el vicepresidente a cargo de la producción, Daniel Melnick. Durante una entrevista telefónica en noviembre de 1974, Melnick afirmaba: «Sam ha vuelto a montar *Pat Garrett y Billy the Kid*. He pasado algún tiempo con él trabajando en ello, consultándolo con él. Y todavía no se ha confirmado si se volverá a estrenar y cuándo. Seguimos hablándolo con UA [United Artists, por aquel entonces la distribuidora de MGM]. Mi opinión personal es que se trata de una película magnífica, y que puede tener varios fallos, pero sigue siendo una película importante. Me gustaría verla reestrenada, pero eso dependerá de factores financieros y de lo que calculemos que vaya a costar».

Lamentablemente, los factores financieros resultaron negativos. MGM nunca reestrenó la película en su forma original, y Melnick ha abandonado el estudio.

CAPÍTULO 14

'QUIERO LA CABEZA DE ALFREDO GARCÍA'

Vamos a encontrar el bellocinio de oro

Poco después del estreno de *Pat Garrett y Billy the Kid*, Sam Peckinpah empezó a trabajar en su siguiente largometraje, *Quiero la cabeza de Alfredo García*, una perturbadora historia de venganza y amor protagonizada por un expatriado estadounidense en Sudamérica. «Llevaba cuatro años trabajando en el proyecto», recordaba Sam Peckinpah. «Cuando íbamos a hacer *La balada de Cable Hogue*, Frank Kowalski me presentó la idea original. Dijo: 'Tengo un título estupendo: *Quiero la cabeza de...* –y tenía otro nombre–, y la cosa está en que el tipo ya está muerto'. Me pareció una idea genial. Trabajamos en ello aquí y después en Inglaterra, cuando yo estaba haciendo *Perros de paja*. Pero al final fue Gordy Dawson el que colaboró conmigo para rodar el guion».

Mientras tanto, el productor Martin Baum había creado su propia productora independiente, después de la desaparición de ABC Pictures. La nueva compañía, Optimus Productions, tenía un acuerdo de distribución con United Artists, y estaba buscando posibles proyectos.

«Sam vino a verme un día», recordaba Martin Baum, «y me dijo: "Tengo una idea para un guion. Son unas veinticinco páginas. ¿Qué te parecería echarle un vistazo?" Se llamaba *Quiero la cabeza de Alfredo García*. Lo leí y pensé que, efectivamente, podría ser interesante. Fui a United Artists, y les dije que podía hacer un trato con el agente de Sam para pagarle una cantidad ahora y otra cuando tuviera lugar el rodaje. Me dijeron que sí, y me dieron el dinero. Yo fui a ver a Sam y le dije: 'Tengo el dinero para que escribas el guion'. Y Sam dijo: 'No lo entiendes. No quiero dinero para escribir el guion. Lo hago por ti. Te lo debo. Si quieren el guion, pueden pagarme. Si no les gusta, no tienen que pagarme nada. Esto lo hago por ti, y esa es la única condición'. Sam se puso a escribir el guion y, obviamente, les gustó».

A mediados de agosto de 1973, Peckinpah llegó a México D.F. para empezar las labores de preproducción. Le acompañaba su secretaria, Katy Haber, el productor y guionista Gordon Dawson; y el jefe de la unidad de producción, Bill Davidson. A excepción de Alf Pegley, que tenía que venir de Inglaterra para trabajar como encargado de decorados, el resto del equipo técnico sería mexicano. Dawson y Davidson, en colaboración con los estudios Churubusco, se encargarían de escoger a los miembros de ese equipo.

Entre los puestos clave se encontraba el del director de fotografía, Alex Phillips, Jr., un mexicano indio-ruso de sorprendente pelo rubio y ojos azules, que había aprendido el oficio de su padre, un emigrado ruso que había llegado a ser uno de los operadores de cámara más importantes de México.

Cuando se encontraron por primera vez en la habitación de Peckinpah en el Aristos Hotel, Phillips y Peckinpah se dieron cuenta de que compartían un rechazo por los grandes angulares y un gusto por los zooms y los rodajes multicámara. «Uso muchos metros de película», dijo por fin Peckinpah, «posiblemente entre 50.000 y 70.000 para esta película. Hago muy pocas tomas, pero uso mucha película porque me gusta cambiar de ángulos. Cuando ruedo, lo hago pensando en el montaje». Phillips asintió. Lo cierto es que tenían mucho en común.

La preproducción de *Quiero la cabeza de Alfredo García* se adaptó a los métodos de Peckinpah. Habitualmente, suele levantarse a las 4,30 cada mañana. Durante la producción de una película ocupa las horas entre ese momento y el comienzo del rodaje para hacer sus "deberes" del rodaje diario. Sin embargo, al no tener por delante un día de rodaje, intentaba volverse a dormir, a menudo tomando somníferos. Por tanto no se despertaba en toda la mañana, algo que sucedió con mucha frecuencia durante la preproducción de *Quiero la cabeza de Alfredo García*.

Sin embargo, los preparativos para la película se llevaron a cabo sin demasiadas dificultades. Todos los días, Dawson, Davidson y sus colaboradores mexicanos acompañaban a Peckinpah a una de las posibles localizaciones de la película: el pueblo de Huixlac en un día de fiesta, una hacienda cercana a las pirámides de Teotihuacán, montones de cementerios y un edificio de viviendas a las afueras de Reforma. A la hora de elegir o rechazar cada localización, Peckinpah tenía en cuenta todo lo que le mostraban, confiando mucho en su reacción intuitiva. Quería que la película reflejara el aspecto polvoriento que para él representaba México.

Como Peckinpah tenía que ir en coche a cada una de las posibles localizaciones, a menudo sufría los grandes atascos de hora punta de México D.F. Como las calles de la ciudad se diseñaron mucho antes de la invención del automóvil, el caos que tiene lugar durante esta parte del día es uno de los peores de todo el mundo. A estas incomodidades se sumaba la estación de lluvias mexicana, en agosto y septiembre. Todos los días, en la hora punta, el cielo se llenaba de nubarrones grises que empa-

paban las calles y hacían los accidentes de tráfico más interesantes para la población nativa. Ante semejantes condiciones, Peckinpah insistió en que su chófer, Camillo, llevase siempre en el coche vasos, hielo y varias botellas de alcohol. Aquellos lujos no hacían que el tráfico avanzase con más rapidez, pero ayudaban mucho a mejorar la actitud de Peckinpah ante la situación.

Un día, Camillo tardó aún más de lo normal en cruzar el atasco de la hora punta hasta volver al Aristos. Casualmente, era el día que Peckinpah debía entrevistar a varias actrices para el papel de Elita, la heroína de la película. Una agente de *casting* llamada Lanca Becker, que ya había trabajado en anteriores ocasiones con Peckinpah, las había llevado aquella noche al hotel.

Finalmente llegaron una hora y media tarde. Al bajarse del coche, Peckinpah vació su último brandy con ginger ale, le pasó su vaso a un compañero, se ajustó los pantalones, y entró por la puerta giratoria del hotel. En medio de la confusión reinante en el recibidor estaba Lanca, una mujer maternal de unos cincuenta años, elegantemente vestida. La acompañaba una bella actriz mexicana de veintipocos años, que advertía en silencio las ávidas miradas de los botones y los turistas. Peckinpah las vio y se acercó a ellas. Lanca le susurró algo a la joven actriz, y ambas sonrieron mirando a Peckinpah. Él, ignorando completamente a la joven, se puso delante de Lanca y se arrodilló ante ella. Entonces, cogiendo con sus manos las de ella, se disculpó en su mejor español, diciéndole que era la mujer más bella que había allí. Finalmente, besó sus manos y se puso de pie para acompañarla al ascensor, dejando que la joven actriz tuviera que actuar por su cuenta. Una vez en el ascensor, mientras subían a su habitación, Peckinpah permitió que Lanca le presentase a la actriz, antes de elogiar a la chica por su belleza y a Lanca por su ojo en los *castings*.

En su habitación, Dawson y Davidson se unieron a Peckinpah para la informal prueba. Lanca le dio varias fotografías de otras actrices que había pensado que podían interesar a Peckinpah para hacer un *casting*. Lo había arreglado para que varias de ellas fueran allí. Peckinpah, que se presentó como «San Samuel», saludó efusivamente a cada una de ellas y estuvo hablando de lo que se le pediría a aquella que obtuviera el papel. Davidson aseguró a Peckinpah que se habían tomado medidas para poder hacer pruebas de pantalla con cada actriz junto a Warren Oates, que ya había sido escogido para interpretar a Bennie, el expatriado estadounidense.

La última actriz en llegar fue Aurora Clavel, con quien Peckinpah había contado ya en tres de sus anteriores películas en México (la prostituta de *Mayor Dundee*, el amor perdido de Pike Bishop en *Grupo salvaje*, y la mujer de Pat Garrett en *Pat Garrett y Billy the Kid*). Una vez que Lanca y las otras actrices se hubieron marchado, Peckinpah le pidió a Aurora que se quitase el maquillaje. Cuando ella se lo quitó, él hizo saber a Dawson y a Davidson que ella *era* Elita. Ella sonrió y le dio un

beso. Entonces Peckinpah les pidió a los otros que se marchasen. El *casting* había terminado.

En el pasillo, Davidson le preguntó a Dawson por qué tenían que malgastar tiempo y dinero rodando pruebas de pantalla con todas aquellas actrices si Sam estaba convencido de que Aurora era la adecuada para el papel. Dawson sonrió, asintió con la cabeza y contestó que Sam no se decidiría del todo hasta ver cómo trabajaba con Oates cada una de aquellas actrices. Davidson, preocupado por encontrar la manera más económica de hacer la película, se encogió de hombros y acompañó a Dawson hasta un restaurante, en el que cenaron. Al día siguiente, una importante columna de cotilleos de un periódico mexicano publicó la prematura noticia de que Aurora Clavel había sido escogida para interpretar a la protagonista de la nueva película de Peckinpah.

Se tardó mucho tiempo en encontrar el bar adecuado para hacer las veces del lugar de trabajo de Bennie. Peckinpah y sus colaboradores inspeccionaron personalmente una gran variedad de locales en diversas zonas de la ciudad. Ninguno satisfizo a Peckinpah, aunque en uno de ellos se quedó prendado de una muchacha mexicana de catorce años y de su hermano pequeño, que lo estaban limpiando antes de que fuera abierto al público. Preguntó por su familia, y se enteró de que su padre había muerto, y de que eran siete hermanos. Peckinpah se encargó de que Davidson apuntase sus nombres y direcciones, prometiendo usarlos a todos como extras en la película.

Finalmente, Peckinpah y los demás llegaron a la Plaza Garibaldi, con sus mariachis y su ruda clientela. Estuvieron mirando varios bares, pero al final terminaron en uno llamado «Tlaque-Paque». Una vez que los colaboradores mexicanos de Peckinpah explicaron al dueño que estaban interesados en el lugar, este accedió a que el «*señor*[1] Peckinpah» echase un vistazo y a que utilizase el local si le gustaba. Su voz tenía el carraspeo característico de un bebedor habitual de *pulque*.

Peckinpah recorrió el bar con su comitiva. Por primera vez en varios días estaba interesado en algo. «Es un sitio recargado. Es auténtico», murmuró. Miró a su director de arte mexicano, Agustín Ituarte: «"Augustino", de todas formas quiero que lo recargues aún más. Fotografías de Pancho Villa. Pistolas. Un piano allí». «¿Quieres que ponga ponchos en las paredes?», preguntó Ituarte. «Tú eres el director de arte. Las decisiones son tuyas. Pero recárgalo. Quiero poder llegar al rodaje y conseguir lo que quiero eliminando algunas cosas que ya estén aquí», contestó Peckinpah. Ituarte asintió y siguió tomando notas y haciendo bocetos en su cuaderno.

---

[1] Los términos castellanos en cursiva aparecen en español en el original (N. de la T.)

Peckinpah, después de sugerir que tomasen allí una copa, se acercó a una mesa y se sentó. El dueño les gritó desde su mesa que se pusieran cómodos, y ordenó que trajeran una botella de ponche de granada a cuenta de la casa. El ponche de granada es una bebida hecha a base de tequila y zumo de granada, servido con hielo y pacanas. Mientras Peckinpah se servía, Alex Phillips, Jr. le aseguró que aquello les daría a todos «una resaca de diez días». «Brindo por ello», dijo Peckinpah sonriendo. «¡*Salud*!»

Entonces, los miembros mexicanos del equipo de producción explicaron discretamente que el dueño del bar era conocido en la zona. Se rumoreaba que una vez había matado a una mujer en su bar, pero que había pasado muy poco tiempo en la cárcel porque consiguió sobornar a la gente adecuada en las altas esferas. Estaba sentado en su mesa, con su séptima mujer enfrente y una amante en cada rodilla. Todos ellos eran un poco gruesos. Las manos rechonchas del dueño sobaban constantemente las carnes de las mujeres que tenía sentadas sobre las rodillas. Cuando Peckinpah se levantó para marcharse, le gritó en español que, la próxima vez que viniera, trajera consigo mujeres bonitas, y no hombres feos como los que le acompañaban ahora. Peckinpah sonrió, le agradeció en español su hospitalidad, y dijo que estaba pensando en montar su despacho en el bar.

El dueño se rió y se levantó, obligando a sus amantes a sentarse en sillas. Vestía un caro traje de seda, y tenía los dedos adornados con anillos de diamantes. Los acompañó a la puerta mientras contaba un chiste verde. Visiblemente animado por las palabras y los gestos obscenos que requería la historia, se rió más fuerte que aquellos a los que se la contó. Cuando el equipo de producción volvió por fin a los coches, Peckinpah murmuró: «¿Y me llaman a mí *macho*? No conocen el significado de la palabra».

El uno de septiembre Peckinpah estaba tan cansado de su alojamiento en el Aristos que se cambió al Hotel Bristol, más antiguo y situado a pocas manzanas de allí. Aurora Clavel había sugerido aquel lugar, asegurando que al gobernador de Guadalajara le gustaba alojarse allí. El Hotel Bristol, un edificio azul, de cemento y hierro y de seis pisos de altura, contrastaba extrañamente con la pintoresca calle del siglo XVIII con adoquines en el suelo. El comedor principal era el restaurante Denny's, rojo y amarillo y decorado con un plástico estadounidense que, según insinuaban algunos huéspedes, servía también para preparar los platos. Peckinpah, poniendo en duda el gusto y el juicio del gobernador de Guadalajara, empezó a buscar una casa adecuada para alquilar mientras trabajaba en la película.

La preproducción siguió adelante. Una luminosa mañana, el sol obligó a Peckinpah a ponerse las gafas de sol al salir del ascensor y caminar titubeante por el recibidor hasta el comedor, donde pensaba tomar un tardío desayuno. Padecía un caso grave de lo que los ganaderos de California habrían llamado «*the whips and the jin-*

gles[2]». Se acercó a la mesa en la que Dawson, Davidson y Haber tomaban un café matutino. Como Haber había pedido el desayuno de Peckinpah antes de él que llegara (dos huevos poco cocidos, una tostada y té), se dejó caer sobre el asiento que quedaba libre, intentando dejar atrás los demonios de la noche anterior. Aquellos demonios, unidos al alcohol, la altitud y los bailes aztecas, habían dejado a Peckinpah en un estado más parecido al de sus dos huevos a medio hacer que a la imagen de director duro tan conocida por el público.

La cuchara de Sam golpeaba espasmódicamente el borde de la copa del huevo mientras él intentaba recuperar el control de su boca. Exasperado, dejó la cuchara sobre la taza. «¡Mierda!», gruñó. «Esos cabrones me tienen bien cogido esta mañana.» Davidson dirigió una mirada de preocupación hacia Dawson, que respondió poniéndose de pie.

«Sam, tenemos que ponernos en marcha. Hay gente esperando desde las seis de la mañana en las localizaciones que tenemos que ver. Bill y yo nos adelantaremos. Bébete los huevos, nos encontraremos allí si quieres».

Sam alzó la mirada y se levantó las gafas oscuras para poder mirar directamente a Dawson. En sus labios se dibujó una ligera sonrisa. Asintió, alzando la cuchara del huevo como si fuera un vaso de vino. «¡*Salud*!», dijo, y engulló los huevos de una larga y lenta tacada. «No es mala idea», dijo mientras colocaba la taza en su sitio. Una nueva sonrisa volvió a aparecer en su rostro, mientras se limpiaba una gota de yema que le había quedado en la barba. «Id yendo Bill y tú. Os veremos allí.» Dawson y Davidson se fueron al coche que les esperaba.

Aquella mañana se recibió la noticia proveniente de Estados Unidos de que el conocido director de westerns John Ford había muerto a la edad de 78 años. «Sólo estuve con John Ford una vez», recordaba Peckinpah. «Una noche, en las escaleras de MGM. Nos presentaron unos amigos comunes. La gente suele comparar mi trabajo con el suyo. La mayoría de las veces son chorradas. Para empezar, no me gustan la mayoría de sus últimas películas. Me encantó *El delator* y *Las uvas de la ira*, y –¿cuál era la otra?– *La ruta del tabaco*. Su mejor western fue *Pasión de los fuertes*. Fonda estaba magnífico. *Centauros del desierto* me pareció horrible. Me encantó el libro, pero la película me pareció una mierda. Pero supongo que a él tampoco le gustaban muchas de mis películas. Creo que éramos diferentes».

Peckinpah encendió un cigarrillo, se terminó el té y se fue hacia el coche.

Pasaron aquel día buscando localizaciones que pudieran servir para el lugar en que Bennie y Elita paran para hacer un picnic y son molestados por dos gamberros en motocicleta. El día se iba oscureciendo, y a Peckinpah no le gustaba nada de lo

[2] Literalmente, «látigos y cascabeles», es decir, una resaca considerable (N. de la T.)

que le enseñaban. Al final de la tarde, cuando empezó a llover, Dawson le aseguró a Peckinpah que podía encontrar lo que buscaba. Dijo que necesitaría un conductor y salir al día siguiente, el domingo (su día libre), a sacar fotos de todas las localizaciones adecuadas que pudiera encontrar. Peckinpah podría mirar después las fotografías y decidir cuáles quería ver en persona. Peckinpah dijo que sí, y Dawson regresó a la ciudad con Davidson y la mayoría de los miembros mexicanos del equipo de producción, para una reunión en Churubusco.

Peckinpah prefirió quedarse en la última localización que habían visto (un prado de montaña al norte de México D.F.), con unos cuantos amigos, y disfrutar de la tranquilidad del atardecer. Se quedaron debajo de unos cuantos pinos que los guarecían de la tenue lluvia, bebieron tequila solo y estuvieron contando historias hasta que la lluvia finalmente empezó a colarse por entre las agujas de los pinos. Por fin, Sam Peckinpah alzó su vaso y dijo: «Por John Ford». Era hora de irse.

Para las pruebas de pantalla, Peckinpah escogió varias escenas del guion que servirían para probar los medios técnicos que planeaban utilizar, y para escoger a la protagonista. Entre aquellas escenas estaban el enfrentamiento inicial entre Bennie y Elita cuando él se entera de la muerte de Alfredo, una escena compuesta a partir de diversas secuencias que tienen lugar mientras Bennie y Elita están en el coche, y la escena en la que aparecen por la noche en la habitación, antes de ir al cementerio.

Durante aquellas pruebas, Warren Oates trabajó con once actrices diferentes: «Fui a México para hacer aquellas pruebas para la película, y estaba un poco tenso. Pero Sam tiene una forma de dirigir que es como dictarle a su secretaria. Hice una escena con la primera actriz, y Sam se me acercó y me dijo: 'No la cagues. Lo tenías, así que no la cagues'. Entonces, con otra chica, me dijo: '¿Quién te crees que eres, John Dillinger?' O con otra: '¿Qué te crees que estás haciendo, Warren Oates? No la cagues. Lo tenías, así que no la cagues'. Te habla partiendo de lo que sabe de ti, de manera que siempre sabes dónde estás y lo que tienes que hacer para llegar a lo que él quiere».

Después de ver las pruebas de pantalla, Peckinpah escogió a la actriz mexicana Isela Vega para el papel de Elita. No había actuado nunca en una película de Peckinpah, y de hecho sólo había aparecido en otra película estadounidense antes de *Quiero la cabeza de Alfredo García*, *Con furia en la sangre*. Sin embargo, Peckinpah pensó que sabía captar en la pantalla la esencia del personaje de Elita mucho mejor que cualquiera de las demás actrices, incluida Aurora Clavel, quien entendió perfectamente la decisión de Peckinpah: «Sam es un hombre muy leal, pero en primer lugar es leal a la película. Lo entiendo. Si yo hubiera sido la adecuada para el papel, me lo habría dado a mí. Pero no lo era, así que se lo han dado a otra. Le sigo teniendo el mismo cariño a Sam».

Entre los demás escogidos por Peckinpah para actuar en *Quiero la cabeza de Alfredo García* estaban Emilio Fernández como «El Jefe», Mort Sahl como Quill, Helmut Dantine (coproductor de la película junto a Martin Baum) como la mano derecha de «El Jefe», Janine Maldonado como la hija de «El Jefe», y Kris Kristofferson y Donny Fritts como dos matones motoristas. Una vez aprobado el guion por la censura mexicana, la película pasó a la fase de producción a finales de septiembre.

El 10 de octubre, "Variety" publicó un breve artículo sobre la producción de la película, en la que se cita a Peckinpah diciendo: «Para mí, Hollywood ya no existe. Ha pasado a la historia. He decidido quedarme en México porque creo que desde aquí tengo mayor libertad para hacer mis películas». Un mes más tarde, la National Conference of Motion Picture and Television Unions [Asociación nacional de sindicatos de cine y televisión], después de reunirse en Detroit, censuró abiertamente las afirmaciones de Peckinpah, y amenazó con boicots sindicales a *Quiero la cabeza de Alfredo García* cuando se estrenase, asegurando que se trataba de una producción «fugitiva» (que podía haberse hecho en Estados Unidos pero que se hizo fuera del país por motivos económicos).

«Lo que yo dije aquí [en México], y que en Estados Unidos citaron mal», recordaba Peckinpah, «era: 'Si MGM es un ejemplo de lo que es Hollywood, entonces Hollywood está muerto'. Y sólo imprimieron lo último. La película no podía ser "fugitiva". Cualquiera que leyese el guion se daría cuenta. Sólo hay una docena de papeles para actores estadounidenses en toda la puta película. Además, rodar en México no es más barato que hacerlo en Estados Unidos, porque el precio que hay que pagar por la gente con talento es el mismo en todas partes.

»Yo estoy a favor de internacionalizar los sindicatos, para que, si trabajas en la industria, puedas trabajar para cualquiera que esté haciendo una película en cualquier parte. Estoy a favor de borrar las fronteras en vez de levantarlas. Soy miembro de tres de los sindicatos que se supone que van a boicotear la película, así que tengo que hablar bien de la labor sindical. Los estudios los han tratado tantas veces mal que tienen que tomar medidas drásticas. Pero ahora creo que habrá que celebrar una reunión importante para poder seguir haciendo películas».

Dantine, como productor de la película, afirmaba: «Hay algunas industrias que son internacionales. Deben serlo. La industria cinematográfica ya no es nacional, sino internacional. Y hay que hacer algo más para satisfacer al público más cosmopolita. Ya no se pueden rodar las pirámides en el plató nº 3. Hay demasiados estudiantes y políticos y soldados que han viajado por todo el mundo. Saben diferenciar lo falso de lo verdadero. Independientemente de los costes, esta película no se podría haber rodado en Estados Unidos». Finalmente, y antes del estreno de la película, los sindicatos renunciaron a oponerse a *Quiero la cabeza de Alfredo García*.

A pesar de haber perdido una semana debido a las inclemencias del tiempo, la producción de *Quiero la cabeza de Alfredo García* siguió adelante todo lo tranquilamente que podía esperarse de una producción de Peckinpah. Kris Kristofferson comentaba: «Me gustó mucho viajar a México para hacer la película, porque tuvimos la oportunidad de ver a Sam trabajando en buenas condiciones. *Pat Garrett y Billy the Kid* había sido una guerra con MGM, y estuvo bien ver a Sam creando sin problemas.

»En cuanto llegamos allí, Donny [Fritts] y yo fuimos a ver los copiones con Sam, y estuvimos viendo la escena que viene antes de que salgamos nosotros. Era una escena de amor muy tierna entre Warren e Isela. Warren es un perdedor que se las ingenia para ganar un montón de pasta haciéndose con una cabeza a la que alguien ha puesto precio. En fin, el caso es que en la escena aparece Warren intentando explicárselo a ella en un picnic. Y la escena tenía que terminar cuando ella dice: '¿Cómo es que nunca me preguntaste si me quería casar contigo?' Y él dice: 'No sé. Supongo que nunca se me ocurrió', o algo así. Y nosotros teníamos que aparecer en aquella situación tan rara.

»Pero ella no se paró. Dijo: 'Bueno, pues pregúntamelo...' Y él dice: '¿Qué?' Y ella dice: 'Que me case contigo'. Y te lo juro, Warren tenía exactamente la misma cara que cualquier tío al que le hayan hecho realmente esa pregunta. Pero no se salió del papel. Dice: '¿Quieres casarte conmigo?' Y se echa a llorar. Y cada vez que la veía (desde cada uno de los ángulos de cámara), me echaba a llorar. Warren me dijo: 'Sabía que en aquella escena no podía esconderme. Ella me tenía pillado, y yo me eché a llorar'.

»Le dije a Sam que aquella era una de las escenas más fuertes que había visto nunca. Verás, Sam nunca dice: 'Eh, esa es una buena idea', ni nada parecido. Pero te sigue en todo lo que tú empieces. Al final cambió mi escena con Isela, que en principio iba a ser una violación. Le sacó toda la parte de machito».

La escena de Kristofferson con Isela es posiblemente la más importante de la película a la hora de entender la relación amorosa entre Bennie y Elita. En ella, cuando se enfrentan a los moteros, Bennie permite que Paco [Kristofferson] se lleve a Elita, mientras el otro le apunta con una pistola. Elita, que en ese momento es más fuerte que Bennie, intenta protegerse a sí misma y a él. Cuando Paco la desnuda hasta la cintura, ella deja muy claro que no podrá dominarla, dándole dos bofetadas. Cuando él la abofetea a ella, ella no llora, destruyendo así la fantasía masculina según la cual él es sexualmente más fuerte que ella.

Paco, incómodo ante tal vuelta a la realidad, se da la vuelta y se marcha. Entonces Elita se convierte en la agresora, forzando ella misma un acto sexual para evitar que Paco pague su frustración con Bennie. Entonces, cuando Bennie se pelea con el que le está vigilando y sale tras ellos con la pistola, los encuentra abrazados, y se ve obli-

gado a reconocer que aquello no es ninguna violación. De esta manera, su rescate parece algo superfluo. En realidad, subraya la idea de Peckinpah: al matar a Paco y a su compinche, Bennie no salva a Elita, sino *a sí mismo*.

En la siguiente escena, Bennie se lleva a Elita a un motel para pasar lo que queda de noche. Al encontrarla sentada en la ducha y llorando, Bennie se sienta junto a ella y le dice, por primera vez sin que ella se lo pida: 'Te quiero'. Por fin se ha comprometido con ella de manera total, y es por lo tanto mucho más vulnerable por su causa de lo que él mismo se da cuenta. Esto es lo que hace que Bennie sienta una obsesiva necesidad de vengarse cuando matan a Elita.

Entre los problemas que surgieron durante el transcurso del rodaje hubo uno relacionado con el cómico Mort Sahl, que había sido escogido por Peckinpah para interpretar al gángster llamado Quill. Al parecer, Sahl había programado actuaciones en varios clubes en fechas cercanas al rodaje. Cuando, debido a problemas de producción, se retrasaron sus escenas, Peckinpah lo llamó para pedirle que reorganizase las fechas de sus actuaciones. Sahl dijo que era imposible y discutieron por ello. Después de soltarse mutuamente una serie de obscenidades, colgaron. Dos semanas más tarde, Peckinpah envió a Sahl un ramo de flores con una nota de disculpa. A cambio, recibió de Sahl una corona acompañada de un escueto mensaje: 'Muérete'.

Después de volver a Estados Unidos, una vez terminado el rodaje de *Quiero la cabeza de Alfredo García*, Peckinpah retomó su amistad con Sahl. Sin embargo, la negativa de este a cambiar su programación en aquel momento puso a la producción en un serio aprieto. El productor Martin Baum resolvió rápidamente el problema pidiéndoles a dos de sus antiguos clientes, Robert Webber y Gig Young, que aceptasen los papeles de Sappensly y Quill, respectivamente. El difunto Gig Young posiblemente sea mejor recordado en los últimos años por su interpretación ganadora de un Oscar como el maestro de ceremonia de *Danzad, danzad, malditos*, mientras que Webber ha tenido una extensa carrera como actor de teatro en Estados Unidos y Europa, además de varios papeles en películas como *Doce hombres sin piedad*, *Harper, investigador privado* y *Los doce del patíbulo*. Debido a su amistad con Baum, ambos aceptaron trabajar a cambio del salario mínimo para un actor de cine.

Hablando del cambio en el reparto, Peckinpah decía: «Esa no es más que una de las razones por las que Marty Baum es tan buen productor. [Young y Webber] fueron sugerencia suya. Dos verdaderos profesionales. Gig Young [era] uno de los actores más profesionales, puntuales, preparados, imaginativos y dedicados con los que he tenido el placer de trabajar. Y Bob Webber es otro. Un fantástico actor. Los dos son capaces de trabajar a diferentes niveles al mismo tiempo. Son capaces de coger un personaje unidimensional y darle vida».

En el guion original, los personajes de Quill y Sappensly no se distinguían demasiado del resto de matones que trabajan para "El Jefe". Young y Webber, que miden más de metro noventa, aportaron a aquellos papeles una presencia física, además de jugar con aquella atmósfera de masculinidad. Robert Webber decía: «Lo que me resulta interesante es que Sam y yo hemos aprendido de maneras distintas. Sam es básicamente un director de cine, mientras que yo provengo del teatro de Broadway. Y sin embargo, tenemos la misma forma de trabajar.

»Todo empezó el primer día de la película. No había diálogo. No era más que una escena en la que Gig y yo nos encontramos con Helmut en el Camino Real. Yo estaba esperando mientras Sam preparaba el plano, y vi a una niña de ocho años que andaba por allí. Me acerqué a Sam y le dije: 'Oye Sam, acabo de pillar mi personaje'. Y él dijo: '¿A qué te refieres?' Y yo dije: 'Una niñita de ocho años'. Y él la miró, y en un instante se dio cuenta de lo que yo quería decir. Dijo: 'Espera a ver dónde te voy a colocar'. Fuera del Camino Real había un carromato sin caballos. Sam cogió a la niña y la subió allí. Entonces me dijo: 'Siéntate junto a ella'. Él... me entendió... Aceptó mi percepción del personaje y lo llevó un paso más allá. Y así [fue] durante toda la película...»

Partiendo de la idea original de Webber, él y Young desarrollaron su retrato de los dos gángsteres permitiendo que una alusión a la homosexualidad subrayase su relación en la pantalla. Teniendo en cuenta su tamaño y su profesión, Quill y Sappensly representan claramente la violencia. Pero es la perversa atracción que sienten el uno por el otro lo que confiere a esa violencia la capacidad de inquietar.

Mientras tanto, la vida personal de Peckinpah había conseguido mantener su estatus de caos perpetuo. Había alquilado durante seis meses una magnífica casa de tres pisos cerca del barrio de San Ángel, en México D.F. La casa, que databa del siglo XVIII y tenía las paredes pintadas de blanco, los suelos de azulejo y techos con vigas, estaba llena de recuerdos que Peckinpah había ido acumulando a lo largo de los años: fotografías de su padre, de su hermano, de sus hijos y de sus amigos: fotografías de las localizaciones de sus películas; varias fotografías de Pancho Villa; una fotografía tomada por su hermano Denver en la que se le veía a él junto a un enorme ciervo al que acababa de matar; un poema titulado "Bill", que describe vívidamente a un viejo vaquero llamado Bill Hendricks, escrito por el sobrino de Sam, David, un escritor de gran talento; una puerta manchada con pintura roja, tela de color caqui, y un cable de una carga explosiva con la inscripción «Para Sam Peckinpah. Apriete el botón y destruya usted mismo la pintura», del equipo de *Grupo salvaje*; una vieja tabla con la palabra «WATLE» pintada encima (la unión que Cable Hogue hizo de su propio nombre con la palabra «water» [agua]); y, frente a la chimenea del salón, una de las seis que calentaban la casa, el banco del porche de la casa del rancho de Pete Maxwell en *Pat Garrett y Billy the Kid*.

En un principio, Peckinpah había vivido allí con su secretaria, Katy Haber, y su hija Sharon, que había venido para trabajar como directora de diálogo en la película. El resto de los habitantes lo formaban una criada y un cocinero. A pesar de la propensión de Peckinpah a lanzar cuchillos y a tirar al blanco de vez en cuando en la pared que había frente a su cama con una pistola, tanto Katy como Sharon disfrutaron de su estancia allí.

Sin embargo, cuando Begoña Palacios, la segunda, tercera y cuarta esposa de Peckinpah, se vino a vivir con él, las otras dos mujeres se marcharon de allí. Irónicamente, aunque había estado casado tres veces con Begoña y no había tenido hijos con ella durante ese tiempo, sí que había de realizar tal hazaña cuando estaban divorciados. Lupita, la hija de Peckinpah, nacida prematuramente en octubre, permaneció durante un mes en un hospital mientras él se trajo a su ex-mujer a su casa para la recuperación. Cuando Begoña le expresó su deseo de que la convivencia fuera permanente, él la sacó de allí.

Quiero la cabeza de Alfredo García continuó rodándose durante el mes de diciembre, a medida que las exigencias de la película, tanto físicas como mentales, empezaron a notarse tanto en el reparto como en el equipo. El cansancio que todos sufrían pareció alcanzar su punto álgido cuando se rodó la secuencia del Tlaque-Paque, con su dueño, el *macho*. Peckinpah, Dawson y Davidson, al darse cuenta del asunto, pagaron al dueño y celebraron una fiesta improvisada con barra libre en un intento por animar a todo el mundo.

Aquello pareció funcionar en todos los casos menos en el de Emilio Fernández, cuyo coche fue seguido por tres matones cuando abandonó la fiesta en compañía de dos jovencitas. Cuando los matones echaron a Fernández de la carretera, dejando su coche en una zanja, don Emilio sacó una pistola de debajo de su asiento y consiguió escapar de sus asaltantes entre disparos.

Hay que mencionar que, aparte de ser uno de los más importantes directores de cine mexicanos, Fernández disfruta también de una pintoresca reputación como luchador. Se dice que ha matado en duelos de honor a siete hombres, incluyendo a un crítico que destrozó una de sus películas. Y a los setenta y tres años, fue encarcelado por disparar contra un hombre por el amor de una mujer. Es un hombre de carácter voluble, que en una ocasión descargó su revolver contra el radiador de un autobús que se le pegaba demasiado por detrás en un atasco. La pelea con los dos matones que le siguieron a la salida de la fiesta en el Tlaque-Paque se saldó con dos costillas rotas por parte de Fernández. A pesar de ello, siguió interpretando a «El Jefe» en la película, dos días más tarde.

La mañana del 10 de diciembre, Peckinpah tuvo que afrontar una nueva baja. Katy Haber, su asistente personal en la película, sufrió una apendicitis aguda y tuvo que ser llevada al hospital. A pesar de las complicaciones, se recuperó. Pero su

ausencia aumentó las dificultades de Peckinpah para terminar la película. La última secuencia que iba a rodarse era la que tenía lugar en la Hacienda de San Juan, "Tlacatecpan", al norte de México D.F. y cerca de las pirámides de Teotihuacán. La hacienda, de doscientos años de antigüedad y que parece una fortaleza con sus gruesos muros y un patio interior abierto, domina la planicie en la que se encuentra. Toda la tierra que puede verse a su alrededor desde las montañas pertenece a su dueño. Entre las habitaciones hay una capilla privada, dominada por un retablo dorado de seis metros cuadrados, botín del Señor que llegó a parar allí durante los años de la revolución. El dueño actual de la hacienda es un magnate de la cerveza mexicano que cría allí caballos de carreras y cuya familia la usa sólo los fines de semana. Antes de *Quiero la cabeza de Alfredo García*, la había alquilado en alguna ocasión para rodar películas.

Aunque a Peckinpah le había impresionado la autenticidad que había encontrado en la hacienda, le intrigaba profundamente una enorme habitación vacía con un techo de diez metros de alto. Peckinpah se situó en mitad de la habitación, fijándose en sus dimensiones y considerando sus posibilidades.

Después de pedir la opinión de la gente más importante de producción, asintió: «Esta es la habitación de un hombre al que le gusta jugar a ser Dios. Aquí es donde 'El Jefe' tiene su lugar. 'Augustino', recárgalo». Llegaría a ser el marco principal tanto para el inicio como para el final de la película.

La transformación de aquella enorme habitación vacía en la cámara en la que "El Jefe" imparte su «justicia» tuvo lugar en menos de dos meses. Su alcance y detalle permiten comprobar hasta dónde llega la capacidad de una película de crear una ilusión de realidad. Se crearon puertas de madera con grabados ornamentales para dividir la habitación en tres partes. Enfrente de un profundo nicho en mitad de la habitación se colocó la antigua mesa de "El Jefe". El nicho se decoró para parecer un altar personal, con un crucifijo, un escudo de armas, y espadas colgadas en cruz. Justo enfrente de la mesa se construyó una inmensa chimenea de madera, adornada con una repisa de madera de roble de siete metros de largo. Aunque no tenía tiro, se preparó para que funcionase de verdad, pensando en extinguir el fuego después de cada toma. De una viga del techo se colgó una araña fabricada a mano con velas, y las paredes se decoraron con retratos al óleo y tapices de la época. El suelo de azulejos se cubrió con gastadas alfombras orientales. Cuando finalmente se terminó de preparar el decorado, los extras a los que habían traído para llenarlo no podían creer que no hubiera tenido aquel aspecto desde siempre.

Al final del último día de rodaje en la hacienda, Emilio Fernández llegó para hablar con Peckinpah de su papel y para beber un poco de brandy a su salud. Peckinpah se alegró mucho de verlo, pues había oído lo del "accidente" de don Emilio después de la fiesta de Tlaque-Paque. Acompañados por unos cuantos amigos, se

dirigieron a la caravana de Peckinpah. Después de que se colocasen sobre la mesa varias botellas de brandy mexicano, don Emilio intentó explicarles a todos los presentes lo que le parecía especial de Sam Peckinpah: «Cortés [el conquistador español] llegó aquí, y parecía que había encontrado todo lo que había en México. Después llegaron John Ford y Sam Peckinpah, y nos enseñaron a los mexicanos cosas de nuestro país que no habíamos sabido ver.

»John Ford fue mi maestro y *mi compadre*. Sam Peckinpah es mi hijo. No, mi nieto. John Ford era un hombre divino. Sam Peckinpah, a una edad en la que sólo sobreviven los mejores, ha sobrepasado a todo el mundo en el campo de la dirección. Es capaz de contar una historia de tal manera que el mundo presta atención, lo que rara vez sucede. Sam Peckinpah es como un pintor duro y poderoso. El pintor más poderoso que hay actualmente en el cine».

El día que debía empezar a filmar la compleja escena en la impresionante "sala de Dios" de "El Jefe", Peckinpah se levantó temprano y empezó a sacar en claro lo que quería conseguir para la película. A las nueve de la mañana se encontró con Phillips para determinar la posición de la cámara para la toma principal, al fondo de la habitación. Se rodaría con una lente gran angular de 20mm, para poder mostrar la situación de las muchas personas que habría en la habitación. Entonces Peckinpah explicó a grandes rasgos al ayudante de dirección mexicano Chu Chu Marín cómo quería distribuir a los extras por la habitación. Una vez hecho esto, regresó a su caravana para tomar un pequeño desayuno, una gran copa y una inyección de vitamina B12.

Cuando llegó al lugar de rodaje, dos horas más tarde, todo había sido preparado siguiendo sus instrucciones; una aproximación a lo que él buscaba para la película. Peckinpah se acercó directamente a la cámara y miró por el visor para obtener una primera impresión del aspecto que tendría. Entonces empezó a mover tanto a los protagonistas como a los extras. A algunos simplemente los recolocó, a otros los quitó, intentando crear una relación con sentido entre "El Jefe" y los que lo rodeaban.

Peckinpah volvió entonces a la cámara y comprobó una vez más cómo estaba la escena mirando por el visor. Volvió a la habitación y colocó a uno de los sirvientes en primer plano. Volvió de nuevo a la cámara y dirigió a su ayudante para que hiciera unos pequeños cambios en la escena mientras él miraba por la cámara. Entonces, después de mover esta ligeramente para conseguir el encuadre exacto que quería, Peckinpah bromeó con el equipo en español, y felicitó a Phillips por la iluminación.

Cuando se acercó a la mesa de "El Jefe", los ayudantes de vestuario empezaron a moverse rápida y silenciosamente por la habitación, limpiando zapatos y ajustando los trajes de los más de setenta actores y extras participantes en la escena. Peckin-

pah quitó todo lo que había sobre la mesa hasta que no quedó más que el candelabro de vidrio.

Mientras buscaba algo que confiriese a la escena una sensación de acción continuada cuando aparece la hija de "El Jefe", Peckinpah descubrió una vieja Biblia en latín, sobre la estantería que había tras la mesa. La cogió y la abrió frente a Emilio Fernández, pidiéndole que la leyese en voz alta cuando la escena comenzase. Entonces le pidió que chasquease los dedos sin levantar la vista de la página, para que en ese momento su criado principal le trajera una caja con cigarros y una cerilla. A excepción de estos añadidos, la escena sería tal y como había sido escrita, con "El Jefe" preguntando a su hija deshonrada quién había sido el padre de su bebé.

Sonriendo, Peckinpah volvió a su silla, colocada justo debajo de la cámara. Después de observar cuidadosamente cómo los actores corrían por la escena, volvió a situar a la madre de la chica, para que estuviera algo apartada de sus damas de compañía. Por fin dijo: «Hagamos una».

Peckinpah, con las gafas de sol sobre la cabeza, observaba tenso cómo se desarrollaba la escena. Repetía cada frase sin emitir sonido alguno, con los dedos cruzados y los ojos clavados en lo que estaba pasando. Cuando los guardias del padre rompen el brazo de la chica, Peckinpah hizo una mueca de dolor, llenándosele los ojos de lágrimas. De manera casi inconsciente, alcanzó sus gafas oscuras y se las colocó sobre el puente de la nariz. Hasta que la escena no terminó no pudo relajarse, felicitó a la chica por su interpretación, y pidió una segunda toma principal para estar seguro.

Después de la segunda toma principal, la compañía hizo un descanso para comer. Peckinpah se retiró a su caravana, y le llevaron un pequeño almuerzo. En la caravana se encontró con el productor Martin Baum, que había ido hasta allí aquel día para observar el progreso de la película. Peckinpah calculaba que podrían terminar el rodaje para el final de la semana siguiente. Baum estaba de acuerdo. Entonces hablaron sobre la posibilidad de volver a rodar varios miles de metros de película que se habían perdido en los laboratorios de los estudios Churubusco.

Cuando Peckinpah volvió al rodaje, se detuvo ante la mesa de sonido. Sonriendo, saludó al ingeniero de sonido mexicano que estaba allí sentado, y le ordenó: «Adelante con el sonido». Sorprendido, el técnico se volvió sobre su grabadora y ajustó el nivel del sonido. Peckinpah anunció lo siguiente por el micrófono: «*Wild-truck* para los estudios Churubusco. Toma uno». Entonces, con una sonrisa malévola, se dio la vuelta, se tiró un sonoro pedo sobre el micrófono, y se marchó.

El resto de la tarde, y durante varios días, Peckinpah se concentró en los planos individuales de los elementos y las personas que había en la habitación que, una vez montados con la toma principal, generarían la acción: un plano de la chica cuando la traen a la habitación; otro desde su punto de vista; planos de "El Jefe" leyendo,

encendiendo un cigarro, y alzando la vista para interrogar a su hija; planos de los que están en la habitación reaccionando ante lo que sucede; planos de la chimenea y de los cuadros en las paredes. Entonces, el sábado por la tarde, diez días antes de Navidad, Sam Peckinpah regresó por fin a su casa de México D.F. por primera vez en una semana para relajarse, tomar un baño, cambiarse de ropa y prepararse para la última semana de rodaje.

Siguiendo sus órdenes, habían llevado a Katy Haber a su casa para recuperarse de la operación, principalmente porque Sam tenía dos sirvientes que podían ocuparse de ella. Sin embargo, el domingo ella insistió en trabajar. Durante la tarde, mientras Sam Peckinpah se relajaba con algunos amigos, haciendo apuestas de diez pesos con los partidos de fútbol americano que retransmitían en la televisión mexicana, Haber se ocupó de la correspondencia que se había acumulado durante su ausencia. También ayudó a Peckinpah a redactar la tradicional lista de regalos para los miembros del reparto y del equipo. Durante la semana siguiente, se encargaría además de su compra y distribución.

Por las noches se sentaba junto a Peckinpah para reescribir una vez más el final de la película. En el guion original, Bennie salía victorioso en el tiroteo y escapaba con la recompensa de 1.000.000 de dólares. Anteriormente, aquella semana, Peckinpah se había dado cuenta de que Bennie tenía que morir si cogía el dinero. «Estaba jugando al ajedrez con Helmut [Dantine] y le dije: '¿Sabes una cosa? Bennie no puede escapar con vida'. Y Helmut dijo: 'Lo sé, Sam. Lo reescribí así'». Entonces, antes de que Peckinpah regresase a la localización, Haber mecanografió el último cambio del guion.

Por fin, poco antes de la medianoche del domingo, Peckinpah, bañado y cargado de brandy mexicano, volvió a la hacienda. El rodaje estaba a punto de terminar. Como siempre, Peckinpah había desarrollado una estrecha relación con su reparto y su equipo. Como no hay dos películas iguales, aquel grupo exacto de gente no volvería a juntarse. La vuelta sería larga y triste.

Para el tiroteo final de la película, Peckinpah pidió al especialista Whitey Hughes, que interpreta a uno de los guardias que mata Bennie, que le ayudase a supervisar la ejecución de varias caídas. Hughes, a sus cincuenta y tantos años, está en mejor forma que la mayoría de los hombres con la mitad de su edad. Decía: «Todavía hago escenas de riesgo porque sé *cómo* tengo que hacerlas. Me siento mejor ahora que en mis años jóvenes, como yo los llamo. Cuando era más joven, hacía las cosas simplemente por valor. Ahora me tomo un tiempo para pensarlas, para poder hacer la misma toma, pero pensada. Sam me ha enseñado a hacerlo. No quiere que nadie se haga daño. Dice que no quiere que le demuestres lo duro que eres, sino lo listo que eres. Exige una labor profesional, y eso es lo que yo le doy. Cuando llegue el día en que no pueda darlo todo, lo dejaré».

A pesar de las complicaciones añadidas en las escenas arriesgadas, el rodaje de *Quiero la cabeza de Alfredo García* terminó tres días antes de Navidad. Sam Peckinpah dio las gracias a su equipo y al reparto, repartió los regalos que Haber había conseguido, y se marchó para pasar la semana de Navidad en la costa mexicana del Pacífico, antes de ponerse a supervisar el montaje de la película.

Durante los primeros meses de 1974 se realizaron el montaje y la banda sonora de *Quiero la cabeza de Alfredo García*. El supervisor de montaje de la película fue Garth Craven, y Jerry Fielding se encargó de componer y de dirigir la banda sonora. En general, todo salió bien, con Peckinpah bastante involucrado en el proceso. Sin embargo, hubo momentos en los que dejaba un poco abandonadas las cosas, como aquella noche a mediados de marzo en que la American Film Institute celebró una retrospectiva en honor de James Cagney.

"Variety" (15 de marzo, 1974) hizo una mención especial de la contribución de Peckinpah a los festejos, relatando lo siguiente: «Y entonces apareció Jack Lemmon, a quien Shirley MacLaine acompañó sobre el escenario para presentar una serie de incoherentes tributos personales. Los exabruptos de Lemmon ocasionaron el inesperado enfado de Sam Peckinpah, que sugirió a gritos que Lemmon dejase ya de decirle al público lo fantástico que es Cagney...

»Aunque la intervención por sorpresa de Peckinpah fue considerada por muchos de mal gusto, si se hubiera celebrado una votación secreta basándose en sus comentarios, Ensign Pulver [el personaje de Lemmon cuando actuó junto a Cagney en *Mr. Roberts*] habría sido enviado indefinidamente a su habitación». Finalmente, Peckinpah tuvo que ser acompañado a la salida después de la ceremonia, tras haber insultado supuestamente a un camarero.

Kris Kristofferson, que estaba doblando su texto para la película cuando tuvo lugar el incidente de Peckinpah, recordaba: «[Sam] se había estado portando bien, pero entonces empezó a beber... Se tuvo que comprar un esmoquin para la ceremonia de Cagney. Max [Evans] y yo, y el chófer de Sam, Juan, fuimos a su casa. La verdad es que tuvimos que darle bastante miedo al pobre hombre que estaba haciéndole el traje a Sam. Mientras intentaba hablar conmigo y mirar a Juan, Max robaba calcetines y Sam se probaba el traje. Después de todo aquello, tuvimos que llevar a Sam a casa y meterlo en la cama.

»Pues bien, al día siguiente vi a Sam, y estaba sobrio. Comimos juntos, y yo le supliqué: 'Compórtate esta noche, hombre'. Fue a lo de Cagney con su nuevo esmoquin y alquiló un Rolls Royce, y ya viste lo que pasó. Se puso a discutir a gritos con Jack Lemmon, y acabaron publicando su foto en la revista "People", zarandeado por el camarero.

»Verás, Sam tiene razones para todas las gilipolleces que hace. Me gustaría que no las hiciera porque le hacen parecer peor de lo que es. Y se está matando con el

alcohol. Puede ser un tipo majísimo. Contrata hasta a los tullidos, tío. Encuentra un papel para cualquier perdedor que vaya a verlo en una película, encuentra una manera de ayudarlo. No sé si Donny [Fritts] o yo tendremos alguna vez la oportunidad de volver a trabajar con él, pero sí sé que seguiremos siendo amigos. Eso algo raro. Creo que, en el fondo de su corazón, Sam preferiría escribir canciones antes que cualquier otra cosa. Es una superestrella, pero no lo sabe».

A mediados de agosto, Q*uiero la cabeza de Alfredo García*, de Sam Peckinpah, se estrenó para el gran público, primero en Nueva York, Los Angeles y Chicago. En todas partes, menos en Chicago, recibió críticas hostiles.

> «Es tan grotesca en sus planteamientos básicos, tan sádica en su imaginería, tan irracional en su trama, tan obscena en su efecto, y tan incompetente en su realización cinematográfica que el único análisis que suscita es el psicoanálisis.»
>
> Joy Gould Boyum, "Wall Street Journal" (12 de agosto, 1974)

> «Una catástrofe de tales dimensiones que aquellos que situaban a Peckinpah a la altura de Hemingway podrían hablar ahora de Mickey Spillane.»
>
> Michael Sragow, "New York Magazine" (12 de agosto, 1974)

> «Una obra maestra. Una obra maestra extraña e inquietante que no gustará a mucha gente, pero que será recordada durante mucho tiempo... Es sin duda una obra de Peckinpah.»
>
> Roger Ebert, "Chicago Sun Times" (11 de agosto, 1974)

Debido a la respuesta predominantemente negativa, la película fue rápidamente relegada por los distribuidores estadounidenses, impidiendo así que llegase a tener un público. Además fue censurada tanto en Suecia como en Alemania. Sólo en Inglaterra, el país que había condenado casi de manera unánime *Perros de paja*, tuvo éxito la película. Allí, cuando los nueve críticos de "Sight and Sound", el periódico del British Film Institute, publicaron su lista de los diez mejores films de 1975, *Quiero la cabeza de Alfredo García* fue incluida por cuatro de los nueve.

En los últimos años, se ha puesto de moda, tanto entre los amigos de Peckinpah como entre sus enemigos, tachar sus películas de fascistas o de ser demasiado machistas ante la vida en general y ante las mujeres en particular. En *Quiero la cabeza de Alfredo García*, cada momento importante de la película empieza por obra de mujeres, que son más fuertes que los hombres que intentan dominarlas e iguales que los hombres que las aman. Es la hija de "El Jefe" la que provoca con su embarazo y su desafío el que su padre exija la cabeza de García. Es el amor de Elita lo que le da a Bennie la fuerza para hacer cosas que nunca creyó posibles. Es la

abuela de Alfredo la que, con su incansable búsqueda, termina causando la muerte de toda su familia. Y precisamente, cuando "El Jefe" y Bennie se enfrentan al final de la película, es la hija del primero la que ordena a Bennie: «¡Mátalo!» En esta película, Sam Peckinpah da la razón y se la niega a sus críticos al mismo tiempo.

En el San Francisco Film Festival, celebrado en 1974, y en el que Peckinpah fue homenajeado con una retrospectiva sobre su obra, respondió a una pregunta sobre si esperaba poder estrenar alguna vez una «película puramente Peckinpah», respondiendo: «He hecho *Quiero la cabeza de Alfredo García*, y la he hecho exactamente como quería hacerla. Sea buena o mala, guste o no, es mi película».

CAPÍTULO 15

'LOS ARISTÓCRATAS DEL CRIMEN'

... Patrón poeta de los maníacos depresivos

Una vez terminada *Quiero la cabeza de Alfredo García*, Sam Peckinpah regresó a California para empezar a trabajar en su siguiente film, *The Insurance Company*, que iba a ser producido por Joe Wizan para Twentieth Century Fox. Wizan fue un factor de peso para que Peckinpah aceptase el proyecto. Sin embargo, tras meses de revisiones y de innumerables reuniones para hablar sobre el argumento, Fox se asustó y se echó atrás. Aunque aquello no supuso un revés financiero para Peckinpah, debido a que se había incluido una cláusula «*play or pay*» en el contrato, se sintió muy frustrado y ansioso por empezar inmediatamente con otro proyecto.

A principios de 1975 accedió a dirigir una película para United Artists llamada *Los aristócratas del crimen*, basada en el libro "The Killer Elite", de Robert Rostand, seudónimo del escritor británico Robert Hopkins. El productor Arthur Lewis había adquirido los derechos de la novela: «En un principio, hice un trato con EMI y Westinghouse. Y conseguí a Reginald Rose para que hiciera el guion, y Reggie y yo estuvimos trabajando en ello en Londres durante una larga temporada... Ese fue el guion que Peckinpah aceptó rodar», recordaba Lewis.

El interés de Peckinpah hizo que United Artists se involucrase en el proyecto, comprándole los derechos a EMI. Al mismo tiempo, el productor Martin Baum, que había suscitado la atención de Peckinpah por el guion a instancias de Lewis, accedió a ser el coproductor de la película. En aquel momento todos, incluido Peckinpah, estaban completamente de acuerdo en que la película, al igual que la novela, debía tener lugar en Inglaterra.

Sin embargo, después de ver a James Caan en *El jugador*, de Karel Reisz, Peckinpah y sus productores estuvieron de acuerdo en conceder a Caan el papel del protagonista, Mike Locken. Lamentablemente aquello tenía una pega. Caan, que se

negaba a hacer la película fuera de Estados Unidos, fue a ver a Mike Medavoy, el jefe de producción de United Artists, que estuvo de acuerdo con él. Peckinpah y sus productores aceptaron a regañadientes reescribir el guion para situarlo en San Francisco. La novela, "The Killer Elite", trataba sobre una especie de agente de la CIA que lleva a un líder africano exiliado de vuelta a su país desde Inglaterra. La adaptación original de la novela, a cargo del guionista Reginald Rose, había intentado permanecer fiel a este desarrollo de la historia. Sin embargo, al cambiar la localización, se desechó el guion original y se encargó uno nuevo al escritor Marc Norman (autor de *Oklahoma Crude*). A Peckinpah no le gustó aquella versión, lo que dio como resultado un tercer intento, esta vez de mano de Stirling Silliphant, que había trabajado en películas como *Los nuevos centuriones* y *El coloso en llamas* en los años setenta, además de haber recibido un Oscar a finales de los sesenta por *En el calor de la noche*.

Silliphant, que era un fanático de las artes marciales (había sido alumno del fallecido Bruce Lee), y estaba casado con la actriz vietnamita Tiana, que era cinturón negro de kárate, reescribió el guion para ajustarse a sus intereses, además de proporcionar un papel protagonista a su mujer. San Francisco, con su bullicioso barrio chino, le sirvió como marco ideal.

Peckinpah, sin embargo, quería subrayar más los aspectos satíricos del cine de acción tradicional, algo que ya había intentado sin demasiado éxito en *La huida*. Por este motivo, él y el productor Martin Baum empezaron a distanciarse.

En enero, Baum empezó a reunirse en privado con Silliphant, para asegurarse de que obtendría el guion de acción directa que pensaba que debía tener *Los aristócratas del crimen*. Mientras tanto, Peckinpah le había hablado a Silliphant sobre su deseo de incluir un humor satírico. Y Silliphant, en medio de todo aquello, intentó satisfacer a ambos. Lo que consiguió fue no satisfacer a ninguno.

Baum fue a ver a Mike Medavoy para obtener su apoyo. Medavoy llamó a Peckinpah, y el resultado fue el siguiente intercambio de mensajes:

27 de enero de 1975
MIKE MEDAVOYSAM PECKINPAH
Por nuestra conversación del 24 de enero, entiendo que me has dado instrucciones de «no escribir nada en el guion». Sin embargo, creo que los dos estuvimos de acuerdo en que debía poder cumplir con mis funciones hasta donde lo permite el acuerdo entre el Writers Guild of America y el Directors Guild.
Por favor, confírmamelo por mensaje, porque es el camino que pienso seguir.
S. P.

PARA: Sam Peckinpah FECHA: 28 de enero, 1975
DE: Mike Medavoy
ASUNTO: «LOS ARISTÓCRATAS DEL CRIMEN»
Te confirmo, debido a tu mensaje del 27 de enero, que *no* debes escribir nada en el guion.
Por supuesto, no deseamos apartarte de tus funciones habituales como director, tal y como están descritas o permitidas por el acuerdo entre el Directors Guild y el Writers Guild.
MM: sk

Peckinpah, que pensaba que aquellos mensajes dejaban clara su posición creativa en el proyecto, mandó imprimirlos en camisetas con su pregunta por delante y la respuesta de Medavoy por detrás. Al comienzo del rodaje, cada miembro del reparto y del equipo recibió una camiseta, regalo de Peckinpah.

Durante aquella etapa, el productor Arthur Lewis, que todavía repartía su tiempo entre Londres y Los Angeles, no fue informado en ningún momento de la controversia, ni por Baum ni por Medavoy. «En cuanto a que Sam quisiera hacer [*Los aristócratas del crimen*] como una parodia de las películas estadounidenses de acción y aventuras», recordaba más tarde, «una vez que cambiamos la localización a Estados Unidos, si Sam o cualquier otro me hubiera dicho: 'Hagamos una parodia', creo que yo lo habría apoyado fervientemente. Creo que el guion de Reggie Rose era fantástico. Pero cambiar el escenario de Inglaterra a California alteraba radicalmente el concepto, y para mí, ya no funcionaba. Pero Sam, por alguna razón, no me dijo nunca abiertamente: 'Quiero que sea una sátira'».

Al escoger a su equipo, Peckinpah volvió a rodearse, siempre que fue posible, de los hombres y mujeres con los que había trabajado anteriormente, y en los que podía confiar. Entre ellos estaban Katy Haber, Newt Arnold, Ted Haworth, Bob Visciglia, Chuck Wilborn y Ron Wright. Por primera vez desde *Junior Bonner*, Frank Kowalski se encargaría de dirigir la segunda unidad y de trabajar como *script*. Y finalmente, después de diez años, Peckinpah volvió a tener la oportunidad de trabajar con Philip Lathrop, el director de fotografía con el que había colaborado brevemente en *The Cincinnati Kid*.

Además de James Caan, Peckinpah escogió a Robert Duvall para interpretar a su amigo y traidor. Arthur Hill sería el oportunista jefe del departamento que juega a dos bandas y Gig Young sería el sardónico jefe de Hill en COMTEG, la agencia ficticia para la que trabajaba Caan. En cuanto a los cómplices de Caan, Peckinpah escogió a Bo Hopkins como joven asesino a sueldo, y a Burt Young como el conductor de la huida. Mako fue seleccionado como el político asiático confiado a Caan, y Tiana como su hija.

Como las artes marciales no eran uno de los principales intereses de Peckinpah, contrató a una serie de profesionales, entre ellos Frank Hamilton, que también trabajó como asistente de Duvall, y Ted Kubota. Todos ellos trabajarían bajo la supervisión del coordinador de escenas arriesgadas Whitey Hughes.

Al tener tres guiones escritos por guionistas importantes, un director de renombre y una estrella con tirón en la taquilla, *Los aristócratas del crimen* se salió de presupuesto prácticamente antes de que pudiera rodarse ningún plano. Una vez se estableció la fecha del 7 de abril de 1975 como inicio del rodaje, los productores enviaron el siguiente mensaje:

> PARA: TODO EL EQUIPO Y EL REPARTO
> DE: MARTIN BAUM Y ARTHUR LEWIS
> Debido al elevado coste que tendrá LOS ARISTÓCRATAS DEL CRIMEN, los productores y el director han renunciado a una parte considerable de sus sueldos para convencer a United Artists de que empiece el rodaje de la película. Es muy importante que todos permanezcamos atentos y no permitamos que los costes se excedan. No hay dinero suficiente para comida y bebida durante las reuniones, ni para las fiestas del equipo o el reparto. Cualquiera de estos gastos tendrá que ser cubierto por los participantes.
> Vuestra cooperación en este asunto será muy apreciada por ambos.
> Suerte,
> Martin BaumArthur Lewis

Dos días más tarde, a este mensaje lo siguió otro en respuesta:

> PARA: La producción
> DE: Sam Peckinpah
> Damas y caballeros:
> A pesar de los mensajes que dicen lo contrario, habrá al menos dos fiestas para el reparto y el equipo, en la fecha que nos dé la gana. No somos United Artists, ni tampoco Optimus Productions. No somos más que un equipo que quiere hacer una buena película de la única manera que sabemos.
> SAM PECKINPAH Y AMIGOS
> P.D.: James Caan se ha ofrecido a pagar el café en todas las reuniones que se celebren a partir de ahora.
> P.P.D.: las fiestas del equipo y el reparto serán ¡¡*sólo con invitación*!!
> P.P.P.D.: Por favor, firma y devuelve este mensaje si deseas participar.

Estos mensajes también se convirtieron en camisetas. Se habían planteado los términos de la batalla. La guerra estaba a punto de comenzar.

El rodaje comenzó el 7 de abril en San Francisco. La ciudad, con sus pronunciadas cuestas, su variopinta mezcla de etnias y sus pintorescos rincones se ha convertido en una de las más filmadas de Estados Unidos. La tarea de darle un aspecto nuevo a *Los aristócratas del crimen* recayó sobre el director de fotografía Philip Lathrop y su equipo.

«Durante los años que han pasado desde *The Cincinnati Kid*», recordaba Lathrop, «Sam y yo hemos mantenido el contacto, y hemos hablado de la posibilidad de hacer una película juntos. Pero yo siempre estaba ocupado. Y en muchos casos, Sam ya contaba con Lucien Ballard, a quien yo admiro. Pero en esta película, la cosa salió. De hecho, rechacé un par de films para hacer este (*La batalla de Midway* fue una de ellas), porque pensé que este tenía mayor interés.

»Por supuesto, ha sido una película dura desde el punto de vista logístico. En total creo que tuvimos unas treinta localizaciones, lo que es normal. Pero eran localizaciones muy complicadas: la flota Mothball en la bahía de Suisun, la marina de Bethlehem Steel, o el barrio chino. En cada uno de ellos yo pensaba que las cosas iban a ser más fáciles, pero siempre empeoraban.

»Es una película muy compleja, pero disfruté trabajando en ella. Sam tiene un par de huevos. Hay que saber que sólo hay que contentar a una persona, y ese es el director. He trabajado en muchos films en los que hay toda clase de gente diciéndote cosas distintas. Sam nunca se mete en mi trabajo. Me dice lo que quiere y me deja hacer. Entonces se dedica a lo suyo para que yo pueda hacer lo mío.

»Siempre intento trabajar con la misma gente. Durante los últimos cinco años he tenido al mismo jefe de *grips*, al mismo *gaffer* y el mismo equipo de cámara. La simplicidad es la clave. Cuantas más luces tengas, más sombras habrá. Y entonces sigo todo el proceso hasta el final. En mi contrato pone que tengo que estar presente durante las pruebas con temporizador del laboratorio. Yo pago los gastos, claro, pero merece la pena, porque la película sale como yo quiero.

»Sam lo entiende. Además, tuvo una idea muy buena que nos ahorró mucho tiempo. Nos hizo montar tres cámaras juntas para todos los interiores de coches. La cosa estaba en mantener las cámaras y los focos fuera de plano, con lo que se tardaba una hora en prepararlo. Pero a partir de entonces, se podía conducir a cualquier parte. Un viaje y todo encajaba. Y conseguimos cosas buenísimas; sobre todo el diálogo espontáneo que no puedes repetir y grabar otra vez palabra por palabra».

Un buen ejemplo de esta técnica de cámara triple tiene lugar al principio de la película, cuando Caan y Duvall van en coche por el puente de la bahía para relevar a sus compañeros, que están montando guardia para vigilar a un tránsfuga llamado Vrodny (Helmut Dantine). Caan ha pasado la noche con una chica. Duvall asegura

que ha mirado en el bolso de ella y que ha descubierto un papel de su médico en el que le informa de que tiene una «infección vaginal». En el guion, la escena no es más que un breve boceto, pero Peckinpah pudo hablar de las diferentes posibilidades con los actores, y les dejó actuar basándose en las respuestas del otro. El resultado es una escena cómica que sirve además para definir la relación entre los personajes de Caan y Duvall: Caan confía implícitamente en Duvall porque es un amigo, pero Duvall traiciona esa confianza para su propio regocijo. Aunque en ese caso se trata de una broma, en la siguiente escena, Duvall, que se ha pasado al bando contrario, mutila cruelmente a Caan. Gracias a la técnica de la triple cámara, Peckinpah pudo captar el humor grueso que formaba parte de su relación, y al mismo tiempo preparar al público para el marcado contraste del violento ataque que viene después.

La producción en San Francisco siguió adelante sin mayores problemas. En cuanto a la relación con sus productores, Peckinpah cada vez tenía menos aliados. «Al principio», recordaba Arthur Lewis, «las primeras cinco o seis semanas, [Sam y yo] nos lo pasamos muy bien... La cosa siguió así hasta después de empezar el rodaje. Curiosamente, era Baum al que Peckinpah quería que no permitiesen entrar en el rodaje. En un mensaje a Eric Pleskow [por aquel entonces presidente de United Artists], decía, literalmente: "El único con el que quiero tratar es Arthur Lewis"».

Sin embargo, a medida que avanzaba la película, Lewis empezó a darse cuenta de que no era nada fácil mantener a Peckinpah contento. Peckinpah, irritado por la rácana política monetaria de la productora, llegó a acusar a sus productores de «hurto menor». Lewis, que lo ignoraba, siguió trabajando lo mejor que pudo. Pero cuanto más se esforzaba, más difícil se lo ponía Peckinpah. Era una guerra de desgaste para la que Peckinpah estaba infinitamente mejor preparado que él. Lewis, rodeado de técnicos y actores más leales a Peckinpah que a él, vio cómo sus energías se desperdiciaban en enfrentamientos inútiles, a menudo por culpa suya.

Uno de estos enfrentamientos tuvo lugar en el aeropuerto de San Francisco, donde se había contratado la utilización de una zona de estacionamiento de aviones, gracias a la cooperación de Western Airlines. La escena que iba a filmarse allí trataba de la llegada del político del Lejano Oriente y de su hija, que inmediatamente se encuentran con un grupo de ninjas asesinos. En ese momento, el personaje de Duvall, que también está en el aeropuerto, dispara contra el político y falla, dándole a otro pasajero. La presencia de Duvall en el aeropuerto es lo que convence a COMTEG para volver a contratar a Caan, por lo que la escena era esencial.

Lewis, sin embargo, estaba preocupado porque Western Airlines pudiera quejarse, ya que aquello podría dar la impresión de que alguien se había saltado el sistema de seguridad del aeropuerto. Por lo tanto, insistió a Peckinpah en que no pareciera

que nadie recibía un disparo durante el desembarco. Peckinpah, con gesto inexpresivo, le dijo que alguien iba a caer, pero que siempre se podía explicar que había sido un ataque al corazón. Aquello pareció calmar a Lewis, y Peckinpah encargó a Charles Titone, un joven actor y montador que hacía las labores de ayudante de dirección en la película, que simulase él la caída. No se usarían *squibs*.

Lewis, después de ver cómo Titone descendía con el resto de pasajeros y repentinamente caía inerte por las escaleras, se acercó a Peckinpah y le repitió su preocupación: Titone parecía haber sufrido un disparo. La compañía aérea podría demandarlos. Peckinpah sonrió sin muchas ganas: «Confía en mí, Arthur». Este y otros incidentes no sirvieron más que para alimentar el creciente conflicto que terminaría con la insistencia por parte de Peckinpah en que Lewis no pudiera ni siquiera hablar con Garth Craven, montador de la película.

«La pelea entre Sam y Arthur Lewis me dejó en una posición bastante embarazosa», recordaba Craven, «porque Arthur intentaba estar en contacto con la película a través de mí. Si yo estaba ocupado, cosa que ocurría a menudo, le decía: 'Arthur, no tengo tiempo'. Y él decía que no pasaba nada y se marchaba. En otros momentos la verdad es que no me habría importado hablar de la película.

»Pero las peleas de Sam con sus productores son algo habitual. En esta ocasión la cosa era bastante seria, pero Sam necesita esa tensión para trabajar a partir de ella. Si te atrevías a darle los buenos días a Arthur, estabas traicionando su causa. La cosa llegó al punto en que tuve que decirle: 'Arthur, no quiero ser maleducado, pero al hablarme me estás poniendo en una posición bastante incómoda...' Y lo cierto es que él, más o menos, lo entendía, lo que le honra, aunque Sam me odie por decir esto». Sin embargo, Lewis siguió siendo el único miembro del equipo de producción, aparte de Craven, que atendía religiosamente los visionados diarios del material rodado el día anterior.

Una vez terminado el rodaje en San Francisco, la producción regresó a Los Ángeles a finales de mayo. Allí filmaron los interiores restantes, incluidas las oficinas de COMTEG, la casa del barrio chino en la que Caan conoce a Mako, y el taller de Mac.

Durante el rodaje de la escena en el taller tuvo lugar la siguiente entrevista con James Caan, en la caravana que hacía las veces de su camerino. Burt Young, Bo Hopkins, Walter Kelley y Sondra Blake también estaban presentes.

CAAN: Sólo quiero decir una cosa sobre Sam Peckinpah: ¡es un puto loco!
[Risas. Caan reparte bocadillos, comprados por Burt Young, parte del acuerdo de la compañía respecto a la comida durante la producción. Young rechaza un bocadillo porque está a dieta].
CAAN: Bueno, ¿qué me quieres preguntar? Acaba de una puta vez. ¿Que qué

me parece Sam Peckinpah? Si consigo dos firmas más, haré que lo encierren. [Más risas]. Sólo necesito dos más. ¿Quieres firmar? ¿Es para su autobiografía?
GS: No, para su biografía.
CAAN: Claro. No intentes dejarme por tonto, colega. No, está completamente trastornado. Quiero decir que lo está de una manera maravillosa, ya me entiendes. Pero lo van a encerrar. Lo primero que harán será poner su hígado en el Centro Médico de la Universidad de California. No se pudrirá nunca. [Risas]. Joder, está fermentado. Será como un fósil de esos. Dentro de mil años, todavía dirán: «Mira, ahí está todavía el hígado de Sam Peckinpah, dando botes, tomando coca y llevando gafas oscuras». [Risas] El cuerpo de Sam está hecho una mierda. Se pudrirá en diez segundos, pero su hígado sobrevivirá. Podríamos hacer una película de ciencia ficción sobre su hígado: «El hígado que se bebió Nueva York». [Más risas] ¿Te sirve de algo? Estoy seguro de que a Sam le encantará.
Pero en serio, ya no hay esa clase de estilo. ¿Sabes a qué me refiero? Ya no quedan Hemingways. No quedan Brendan Behans. Sam es uno de los últimos con esa clase de estilo de vida salvaje. Es capaz de cualquier cosa. Es divertido. Le gusta divertirse... y su hígado es increíble.
GS: ¿Ha habido muchos cambios en el guion desde que empezasteis el rodaje?
CAAN: No hay guion. Bueno, hay uno en alguna parte, pero yo no lo he mirado. Sam tampoco lo ha mirado. Sam me dice: «¿Qué te parece?», y yo digo: «No sé. ¿Qué te parece a ti?», y él me responde: «5.000.000 de dólares en manos de un montón de niños descerebrados». Pero Burt y Sam están trabajando en ello para sacar algo de ahí. Cuando lo terminemos, probablemente será un caos. No sé. Sam es muy creativo, muy divertido. Es su estilo.
GS: ¿Cómo ha sido el trabajo con Tiana?
CAAN: Sin comentarios.
GS: ¿Qué te decidió a hacer la película?
CAAN: Una combinación de dinero y Sam. Puedes estar seguro de que no fue por el guion. Pero Sam puede sacar algo de esto.
GS: La película ha ido relativamente bien, ¿verdad?
CAAN: Bueno, no. Ha habido momentos difíciles. Para Sam y para mí, ha ido bien. No hemos cruzado ni una mala palabra. Pero ha habido muchas gilipolleces en la producción. Mucha tensión...
GS: ¿Te gustaría volver a trabajar con Sam?
CAAN: Sí. Con un proyecto adecuado. Pero no con esto. No volveré a hacer esto.
GS: ¿Cómo te preparas para una escena?
CAAN: Es algo en lo que intento no pensar. Intento prejuzgar lo que van a

hacer los demás. Tengo un personaje que entiendo, e intento estar disponible para cualquier cosa que pase o que se haga. Sam lo entiende, y te dirige de una manera indirecta. No te dice nada específico, sino que te da sus impresiones.
GS: Aparte de esta película, ¿qué es lo que buscas en un guion?
CAAN: Normalmente busco algo que sea al mismo tiempo bueno y distinto de lo que ya he hecho. En esta película ni siquiera me leí el guion antes de firmar el contrato. Si no hubiera sido por Peckinpah, eso no habría pasado. Y no volverá a pasar.
[En ese momento, Frank Kowalski entra en la caravana].
KOWALSKI: Tengo buenas y malas noticias. La buena noticia es que tengo aquí unos cheques para cada uno de nosotros, por valor de lo que Sam perdió el otro día jugando al mentiroso.
YOUNG: Estás de broma.
CAAN: No lo creo. Podré jubilarme.
KOWALSKI: Y la mala noticia es que el ensayo es dentro de cinco minutos.

El ensayo siguiente incluía una prueba completa de la escena del taller, en la que Caan convence a Burt Young para que haga de conductor, después de lo cual llega Hopkins y se marchan en el taxi modificado de Young. Walter Kelly repasó rápidamente el texto con ellos antes de que llegase Peckinpah. Cuando este llegó, empezó el ensayo.

Peckinpah tomó asiento y estuvo escuchando atentamente mientras ellos repasaban una vez más la escena para él. Su intención era ver cómo iba a quedar el diálogo. Había varias asperezas. Después de otro ensayo, Peckinpah se retiró con Young y Haber para reescribir algunas partes del diálogo.

La escena se interpretó una y otra vez ante las cámaras en el interior de un taller del centro de Los Angeles, convertido temporalmente en plató, durante los dos días siguientes, filmando la acción desde varios ángulos. Entre toma y toma, Caan se relajaba contando al equipo y al reparto una ristra interminable de chistes malos.

En el último plano de la secuencia, Caan, Young y Hopkins tenían que meterse en el taxi y salir del taller, con Young al volante. Pero la capacidad de giro del taxi no permitía girar lo suficiente como para poder salir por la puerta. Sin embargo, en la primera toma, ni Young ni Peckinpah podían saberlo. Por lo tanto, Young, que es un cómico por naturaleza, hizo rugir el motor, metió la marcha, y se estampó directamente contra la pared. Caan se cayó al suelo del taxi. No por el impacto, sino muerto de risa.

Cuando finalmente consiguió salir de allí, rodeó a Young con el brazo y dijo en broma: «¡De toda la gente que hay en el mundo, tenía que escogerte a *ti* para que condujeses en mi huida!»

Como United Artists se iba a encargar de la distribución de la película, el montaje final se llevaría a cabo en los estudios MGM de Culver City, donde se encontraban las oficinas principales de United Artists en la costa oeste. Esto situaba la producción bajo supervisión directa de Mike Medavoy, el joven exagente cuya impresionante lista de éxitos para United Artists (entre ellos, *Alguien voló sobre el nido del cuco* y *Annie Hall*) terminaría con su salida de la compañía (junto a otros cuatro importantes directivos de United Artists) para formar la productora independiente Orion Pictures. Habían sido los mensajes de Medavoy, en los que ordenaba a Peckinpah que se limitase a dirigir, los que habían provocado la primera campaña de camisetas.

Medavoy, un entusiasta de los primeros trabajos de Peckinpah, había intentado crear una atmósfera en UA que sirviera como caldo de cultivo para la creatividad cinematográfica. Con otros cineastas, como Woody Allen y Blake Edwards, Medavoy tuvo éxito. Con Sam Peckinpah, cuya tendencia a crear partiendo del conflicto le ha llevado a menudo a enfrentarse a los jefazos de los estudios, no lo tuvo.

La situación llegó al límite después de un visionado de varias horas de copiones de *Los aristócratas del crimen* en United Artists. En cuanto terminó la proyección, Medavoy hizo un gesto de reprobación y dijo: «Es el peor montaje que he visto en mi vida».

Teniendo en cuenta que los planos estaban colocados en orden aleatorio, y que empezaban con la claqueta, podría pensarse que el comentario de Medavoy no era más que un mal chiste. Peckinpah no le vio la gracia. En vez de ello, prefirió entenderlo como una muestra de la ignorancia de Medavoy ante el proceso cinematográfico. A partir de ese momento, su relación fue deteriorándose rápidamente.

El montaje de la película continuó durante el verano de 1975. Se intentó crear una película de acción que subrayase el concepto de "sátira" de Peckinpah. Sin embargo, al igual que en *La huida*, el instinto de acción de Peckinpah obstaculizaba lo que podría considerarse una sátira. De todas formas, la película terminada muestra claramente las intenciones de Peckinpah.

En *Los aristócratas del crimen* hay montones de detalles que funcionan como contraste de la realidad de la situación reflejada. En medio de la confusión creada en el aeropuerto, cuando el cuerpo de uno de los asesinos aparece en la cinta transportadora de equipaje, aparece un exhibicionista, que se acerca a uno de los miembros de la seguridad y abre su gabardina antes de desaparecer entre la multitud. El anuncio que hay encima del taxi de Mac dice: «No se olvide. Ripley's Believe It or Not[1]». Un agente importante de una organización que recuerda a la CIA lee en voz

[1] Ripley's Believe It or Not es una franquicia que colecciona hechos u objetos extraños. Se inició en 1918 como una sección en un periódico que hablaba de cosas curiosas. (N. de la T.)

alta una lista de acciones de bolsa: «MGM baja. Bueno, están metidos en la industria hotelera de todas formas», y «Esto no me lo creo. Las acciones están subiendo, ¡y ni siquiera tienen una compañía!» En una escena pensada para contrariar de manera humorística las expectativas del público respecto a la posible relación amorosa entre Caan y Tiana, ella le confiesa que todavía es virgen. Él dice: «Mira, niña, no quiero ser muy brusco, ¡pero me importa una mierda!» Cuando Mako y Tak Kubota (que miden ambos menos de metro y medio) se preparan, al final de la película, para una lucha ritual de muerte con espadas tradicionales, Caan intenta primero disuadir a los combatientes diciendo que podrían limitarse a pegarle un tiro al personaje de Kubota. Cuando no consigue convencerlos y comienza la pelea, Caan se dirige a Burt Young y bromea: «Apostemos 7 contra 5 a que gana el bajito».

Aunque éstos no son más que algunos de los muchos y obvios intentos de burlarse de las convenciones del cine de acción de Hollywood, les faltaba un golpe de efecto explícito que permitiera al público entender el chiste. Además, el film en general no consiguió cumplir con las expectativas de Peckinpah. No había nada especial, nada que lo hiciera sobresalir entre otros del mismo género. Al darse cuenta de ello, Peckinpah intentó por última vez enfatizar su punto de vista. Había rodado dos finales: uno como aparecía en el guion, y otro que llamaba «a lo Brecht».

En el final del guion, los personajes de Caan y Young se marchan en un pequeño barco después de la pelea final a bordo de la flota Mothball, en la bahía Suisun. El segundo final era parecido, sólo que el personaje de Bo Hopkins, Miller, se une a ellos con una lata de cerveza en la mano, a pesar de que lo hemos visto morir en la pelea anterior a manos de un ninja. Riéndose, Caan y Young agarran a Hopkins y se disponen a tirarlo por la borda cuando aparecen los títulos de crédito.

«Me encantaba el final que Sam tenía para la película», afirmaba Garth Craven. «De hecho, antes de que se hablase de nada, en cuanto lo vi en los copiones, lo usé automáticamente como final. Pensé que era una idea interesante, porque obligaba al público a volver a pensar en lo que acababa de ver. Qué es todo eso del espionaje sino un teatro del absurdo. Sam quería que el final fuera más 'a lo Brecht'. Aquel plano lo conseguía, y nunca pude comprender por qué los demás no lo entendían».

Entre los que no lo entendían estaban los productores de Peckinpah. Convencidos desde el principio de que estaban haciendo «una película de acción y aventuras de Sam Peckinpah», no estaban en absoluto preparados para aceptar algo tan surrealista como el que un personaje reaparezca inexplicablemente después de su muerte, ni siquiera aunque ese personaje haya sido canonizado como «el patrón poeta de los maníaco-depresivos». Temían que el público que comprase las entradas reaccionara de la misma manera. Por ello, insistieron en que la película terminase tal y como aparecía en el guion.

Peckinpah, en un intento por hacerles cambiar de opinión, preparó un preestreno en el cine principal de MGM en Culver City, usando ambos finales. A él acudieron varios directivos de United Artists, incluido Medavoy, los productores de la película y unos cuantos amigos escogidos por Peckinpah.

Fue completamente inútil. Los de United Artists ya se habían decidido. Y para ser justos, Peckinpah les había ayudado bastante. Además de haberse peleado prácticamente con cualquiera de los presentes que estuviera en situación de ayudarle a conseguir lo que quería, Peckinpah también había permitido que la acción de la pantalla superase a la "sátira". Por lo tanto, su final «a lo Brecht» sólo servía para confundir momentáneamente a los jefazos del estudio, y no para convencerlos. Se mantuvo el final original.

Para asegurarse la mayor recaudación posible, el estudio pidió además que se acatara cualquier pega que pusiera la Motion Picture Association of America, para garantizar una calificación de PG (menores acompañados) en lugar de una de R (prohibida la entrada a menores de 17 años no acompañados de un padre o tutor). El estreno se había programado para mediados de diciembre con el fin de aprovechar la temporada navideña. Aquello apenas dejaba tiempo para terminar de montar la película, componer la banda sonora y grabar el doblaje.

El viernes 28 de noviembre de 1975, Peckinpah llegó a los estudios de Warner Brothers en Burbank, donde se había reservado el estudio de sonido nº 1 para la grabación de la música de *Los aristócratas del crimen*. Allí se encontraban los 100 miembros de la orquesta, bajo la dirección de Jerry Fielding, autor de la música que iban a interpretar. La fecha del preestreno de la película era tan sólo una semana más tarde.

El proceso de grabación de la música de una película es muy complejo, y consiste en la proyección simultánea de las partes del film que van a llevar acompañamiento, mientras la orquesta toca cada nota en el momento preciso de la película. Para conseguirlo, el estudio de sonido está equipado con un sistema de proyección cuidadosamente monitorizado, sincronizado con una serie de grabadoras que registran el sonido. Cuando la música se pasa a la película, tiene que tener exactamente la misma relación con las imágenes que durante la sesión de grabación.

Cuando esta comenzó, Fielding se situó frente a la orquesta y se colocó unos auriculares. Después de dar unos golpecitos en el podio con su batuta, habló por el micrófono que había frente a él y pidió al proyeccionista que pusiera el primer segmento de película. Los músicos terminaron de afinar sus instrumentos y se concentraron en Fielding, mientras Peckinpah y el resto de los presentes permanecían en silencio.

En la pared que había tras la orquesta, Fielding observaba la primera entrada para introducir música en la pantalla. Como la copia en blanco y negro era la misma que

Fielding había visto una y otra vez al componer la música, se notaba que estaba gastada. Un *streamer* (una línea vertical dibujada sobre la película que se mueve de izquierda a derecha de la pantalla) de color azul claro señaló la llegada del punto de inicio. Fielding alzó su batuta, y en cuanto el *streamer* entró en contacto con el extremo derecho de la película y desapareció, empezó la música. Al mismo tiempo, un reloj situado a la derecha de la pantalla empezó la cuenta. Otros *streamers* dibujados sobre la película indicaban momentos concretos de la secuencia que requerían un énfasis musical. Fielding se fijaba en ello y lo aplicaba a su dirección. Finalmente, un *streamer* rojo dio por concluida la secuencia. Las imágenes y la música terminaron a la vez.

Mientras los técnicos de sonido rebobinaban la cinta en la cabina de control para escuchar lo grabado, Fielding negó con la cabeza: «Podemos hacerlo mejor...» Entonces escuchó lo que acababan de grabar y volvió a negar con la cabeza: «Puedo hacerlo mejor». A su derecha, un músico afinó su violonchelo y dijo: «Ha quedado perfecto. Así que vamos a hacerlo otra vez para que sea todavía mejor».

Se repitió el mismo proceso. Pero esta vez, en cuanto la pantalla se oscureció, se escuchó una voz desde la cabina de control: «Ha sido excelente, Jerry». Fielding se quitó los auriculares y miró a Peckinpah, que estaba escuchando. Sus ojos se encontraron, y Peckinpah asintió, bromeando: «Lo único que pido es un poquito de perfección». Y así fue la sesión, tomando cada secuencia y repitiéndola hasta que quedaba exactamente como Fielding quería. Fue un día largo.

La noche del 5 de diciembre, el Village Theater, en Westwood, tuvo que abrir su palco y explicar a un gran número de espectadores que habían venido para ver lo que los periódicos habían anunciado como «Una nueva película de Sam Peckinpah, protagonizada por James Caan y Robert Duvall», que la sala ya estaba llena. La reacción del público ante la película fue discreta. Medavoy, sin embargo, hablaba en un tono confiado de tener «otro caballo ganador». Otros no estaban tan satisfechos. Fielding se quedó solo, con gesto preocupado. Finalmente se acercó a dos amigos. «Lo que esta gente no entiende», empezó a decir con una cara que indicaba que estaba hablando de todos los jefazos del estudio que estaban ahora en el vestíbulo del teatro sonriendo y esperando a que se devolvieran las tarjetas del preestreno, «es que es imposible crear tensión en una película si la banda sonora es una densa línea negra. El problema de esta película es que hay demasiado sonido *todo el tiempo*. Eso merma los sentidos del público, hasta tal punto que intentas meter una sutil entrada de música, y ellos se lo pierden porque sencillamente les da igual. Todavía tenemos mucho trabajo que hacer en esta película, pero no creo que nos den la oportunidad.

»Es realmente difícil. No me hablo con la mitad de la gente que hay aquí porque les digo lo que no quieren oír mientras ellos se quedan ahí quietos como una panda

de estúpidos pelotas y lameculos, felicitándose los unos a los otros por algo que ni siquiera entienden. Lo único que quieren escuchar es que tienen una película de éxito, no lo que realmente hay que hacer para conseguirla».

En otra parte del vestíbulo, Peckinpah besaba a las chicas, daba la mano a los que le deseaban suerte, y bebía Campari con agua de Calso. «Esperad a mañana», decía sonriendo. Al día siguiente, Peckinpah y un pequeño grupo de amigos viajó en avión hasta San Francisco para asistir al segundo preestreno. Todos se alojaron en el Fairmont Hotel, a cuenta de Peckinpah. Aquella noche, el Northpoint Theater estaba también abarrotado y hubo que impedir la entrada a tanta gente como la que pudo asistir. Como se había filmado en San Francisco, el público se mostró mucho más entusiasta con la película que la noche anterior.

«El final de Sam tiene lugar en el rollo 14», recordaba Garth Craven, que pasó la proyección al final de la sala. «Así que, cuando iba por el rollo 12, cuando estuve seguro de que no podían pararlo, le dije a uno de los ayudantes de Medavoy que prestara mucha atención a lo que iba a pasar. Me preguntó por qué, y yo le dije que había sido un poco travieso. Él sonrió y dijo: 'Teniendo en cuenta mi posición, tengo que decírselo a Medavoy, pero no pasa nada, porque no puede hacer mucho al respecto'. Así que Medavoy vino a verme furioso, y dijo: '¿Qué has hecho?' Yo dije: 'Poner el otro final'. '¿Por qué?' 'Es mi último chiste'. '¿El tuyo o el de Sam?' Dije: 'Supongo que de ambos'. Y Medavoy me miró encolerizado y dijo: '¡No volverá a trabajar! ¡Está acabado! ¡Acabado!'»

Las tarjetas del preestreno de San Francisco eran considerablemente más positivas que las del preestreno de Westwood. El final, sin embargo, quedaría como estaba establecido. United Artists había pedido 450 copias para su distribución nacional, a partir del 16 de diciembre, diez días después.

La película había costado 6.000.000 de dólares, mucho más de lo previsto. Pero en el primer mes después de su estreno, *Los aristócratas del crimen* recuperó lo invertido y empezó a dar beneficios. Lamentablemente, no hizo mucho más.

Las críticas fueron diversas, oscilando entre «esfuerzo inútil» y «lo mejor de Peckinpah». La crítica más positiva, sin embargo, fue la de Pauline Kael, en un artículo publicado en "The New Yorker" el 12 de enero de 1976: «A pesar de todo el exhibicionismo, de su arrogancia y de todas sus tonterías, o quizás a causa de todo ello, su obra y la relación con la misma producen una euforia física que me hace identificarme con él más que con cualquier otro director, a excepción de Jean Renoir...

»Peckinpah ha llegado a ser tan nihilista que lo único en lo que cree es el cine. En *Los aristócratas del crimen* se pavonea, diciendo: "No me importa lo que me hagáis, mirad las películas que hago". Ese maldito cabrón tiene derecho a pavonearse».

Varios días antes de que Peckinpah se marchase a Europa para trabajar en su próximo proyecto, una película épica enmarcada en la II Guerra Mundial y titulada *La*

cruz de hierro, y cuyo guion iba a ser escrito por Julius Epstein, Peckinpah recibió la siguiente carta fechada el 11 de diciembre de 1975, de parte de Lewis:

> Querido Sam:
> Eres un hombre con talento. Es una pena que no seas un hombre educado.
> No tengo ni idea de por qué me declaraste tu enemigo, pero creo que te he ayudado mucho. He conseguido una calificación de PG para la película, y Eric Pleskow cree que eso nos supondrá un millón y medio más de lo que habríamos ganado si nos hubieran dado una R. Si eso es así, la Navidad que viene te invitaré a una copa (aquí o en el sur de Francia). Aunque no sea así, te invitaré a una copa.
> Me alegro de que haya pasado. Sin embargo, ha sido una experiencia que siempre recordaré, una experiencia que no se parece a ninguna otra que haya tenido, y créeme, he vivido lo mío. En fin; buena suerte en tu próxima película. Espero que [*La cruz de hierro*] sea un éxito, y no seas muy duro con mi viejo amigo Julie Epstein.
> Espero que todo te vaya bien. Con mis mejores deseos, sinceramente,
> A.L.

Después de leer aquello, Peckinpah escribió el siguiente mensaje al final de la carta y se la devolvió a Lewis.

> Querido Arthur:
> Mi problema es que no soy lo suficientemente educado como para aguantar a los imbéciles, y detesto el robo y la incompetencia. Aparte de eso, creo que eres encantador y, en ocasiones, discretamente divertido.
> Gracias por la calificación de PG. Todo el mundo está orgulloso de ti.
> S.P.

Nada había cambiado.

EPÍLOGO

'LA CRUZ DE HIERRO', 'CONVOY' Y MÁS

Yo tampoco lo haría si no fuera así

Antes de que terminase el rodaje de *Los aristócratas del crimen*, un productor alemán llamado Wolf C. Hartwig se puso en contacto con Peckinpah para ofrecerle la dirección de una coproducción germano-estadounidense-yugoslava basada en la novela "La cruz de hierro", de Willi Heinrich. Peckinpah leyó el libro, pero seguía teniendo dudas. Al mismo tiempo, le enviaron los guiones de otros dos proyectos: *King Kong*, de Dino De Laurentiis, y *Superman*, de Ilya Salkind. La experiencia le había enseñado que siempre era una buena idea, como antídoto para las malas críticas, el escaso éxito en taquilla o ambas cosas, tener un contrato para hacer otra película antes del estreno de la que en ese momento estaba en postproducción. Pero después de comparar la artificiosidad de *King Kong* y *Superman* (un mono gigante y un hombre volador, respectivamente), con el realismo extremo de la II Guerra Mundial, Peckinpah optó por *La cruz de hierro*.

Peckinpah aceptó el proyecto porque veía en él la oportunidad de hacer una película de guerra atípica. La novela, que transcurre durante la batalla de Krymskaya, que tuvo lugar en el sur de Rusia, cerca del Mar Negro, a mediados de 1943, narraba la desastrosa retirada de los alemanes ante la ofensiva soviética. Al mostrar a los alemanes como protagonistas, Peckinpah pensó que tendría la oportunidad de hacer una obra antibelicista como no se había hecho hasta la fecha.

«Quiero captar la mirada perdida en el infinito que sólo puede verse en los ojos de aquellos que han pasado demasiado tiempo en el frente», confesó a sus amigos cuando empezó a preparar el proyecto, a finales de 1975. Se contrató a Julius Epstein, ganador de un Oscar por *Casablanca* en 1942, para escribir el guion. El actor James Coburn se encargaría de interpretar al protagonista, el sargento alemán Steiner.

«Le pregunté a Sam que por qué iba a hacerla», recordaba Coburn. «Y me dijo: 'Bueno, es que todavía no he hecho nada de la II Guerra Mundial'. Yo le dije: 'Eso me basta. Tengo ganas de verte hacer algo de la II Guerra Mundial'».

A principios de 1976, Coburn viajó a Europa, donde se encontraba Peckinpah, para documentarse sobre el proyecto. «Me encontré con él en Munich», continuaba Coburn. «Estuvimos viendo varios archivos y películas de la época [material alemán y ruso de 1943]. Fuimos al museo de guerra de Londres, a los archivos fílmicos de Koblenz. Y vimos algunas películas realmente fascinantes de la época; a Sam le encantaron. Era bastante difícil lograr una perspectiva precisa de aquella época que no estuviera contaminada por alguna clase de prejuicios. Vimos [dos películas] montadas a partir del mismo material... una película alemana de guerra capturada, utilizada como propaganda [alemana], y una película de propaganda rusa que había sido montada prácticamente a partir del mismo metraje. Fue bastante interesante ver lo que daban de sí los mismos planos, montados de manera diferente para servir a dos ideologías totalmente distintas. Nos dimos cuenta (y esto es algo que impactó a Sam) de que ambos mentían. La verdad, si es que existe, tiene que estar en otra parte».

Sin embargo, cuando Peckinpah leyó el primer borrador de Julius Epstein, le pareció demasiado convencional. «El guion de Julius Epstein», comentaba James Coburn en marzo de 1978, «intentaba convertirlo en una historia de buenos y malos. Y eso no es lo que Sam busca en esta película... No hay buenos ni malos. Sólo un montón de seres humanos enfrentándose a su destino... el conflicto militar y las rivalidades internas de los mandos alemanes». Peckinpah encargó a Walter Kelley que se pusiera a trabajar en el guion.

En ese mismo frente empezó además a surgir un conflicto más familiar. Las primeras muestras de fricción entre Peckinpah y el productor Wolf Hartwig tuvieron lugar durante unas cuantas reuniones para hablar sobre el guion, celebradas antes del comienzo del rodaje en Yugoslavia. Como Hartwig había servido de joven en el ejército alemán, y de hecho había sido herido en la batalla que se describía en la película, se creía con derecho a hacer ciertas peticiones creativas.

«Wolf y Sam se han peleado ya un par de veces por el guion», recordaba Coburn durante una entrevista de preproducción. «Recuerdo una reunión en la que Wolf dijo: 'Creo que habría que meter un corte ahí". Y Sam le respondió: "¿Qué es lo que quieres cortar?' 'Pues algo... es demasiado largo. No queda bien'. Y Sam, claro, le dijo: 'Está bien, ¿por qué no lo cortas tú entonces?' Y Wolf no sabe qué hacer ante esa clase de respuestas. Dijo: 'Pues no sé. Tú eres el director. Tú eres el guionista. Veamos qué puedes hacer que me satisfaga'. Y Sam dijo: '¡No! ¡A *mí*! ¡Tiene que satisfacerme a *mí*!' 'Está bien, está bien', dijo Wolf. 'Que te satisfaga a ti. Pero tienes que cortarlo'».

Pero el guion no sería el único asunto por el que Peckinpah y Hartwig estarían en desacuerdo. Como al parecer había necesitado el compromiso de Peckinpah con el proyecto antes de poder asegurarse la mayor parte de la financiación, Hartwig había prometido al director que le conseguiría cualquier cosa que necesitara para hacer «una película de Sam Peckinpah», sin importar el coste. Lamentablemente, el productor no disponía del dinero necesario para cubrir una película que podía llegar a ser muy cara. (Debido al uso de grandes cantidades de explosivos, efectos especiales y peligrosas escenas de acción, las películas de guerra suelen ser de las más caras de producir). El conflicto resultante agotaría las energías de prácticamente todas las personas relacionadas con la película.

«Hartwig no sabe en lo que se está metiendo», afirmaba proféticamente Coburn poco antes de marcharse a Yugoslavia para encontrarse con Peckinpah para el comienzo de la película. «Intenta cumplir con lo prometido, y Sam le pide que sea consecuente con sus compromisos. Sam no pide nada descabellado. Sólo quiere conseguir el mejor resultado posible con la producción».

A medida que se acercaba el comienzo de esta, Peckinpah y otros miembros importantes del equipo técnico viajaron hasta Zagreb, Yugoslavia, para buscar localizaciones y preparar las semanas de rodaje que se avecinaban. En aquel grupo se encontraban Walter Kelley y el ayudante de dirección Ron Wright y su mujer, Betsy. A pesar de tener algunos problemas al principio con el clima, encontraron la mayoría de las localizaciones necesarias, en el norte de Yugoslavia, entre Zagreb y Trieste, Italia. Lamentablemente, el guion seguía siendo un problema.

Peckinpah, que tenía que enfrentarse al incómodo hecho de tener que contar con una compañía multilingüe, proveniente en su mayoría de Alemania y Yugoslavia, insistió en que la gente con la que ya había trabajado se situase al frente de tantos departamentos como fuera posible. Entre ellos estarían (a pesar de Kelley y los Wright) el ayudante de dirección Cliff Coleman, el encargado de decorados Bob Visciglia, el diseñador de producción Ted Haworth, el director de fotografía John Coquillon, el técnico de efectos especiales Sass Bedig, y el maquillador Colin Arthur. De nuevo, Katy Haber sería la secretaria personal de Peckinpah. De haber salido todo bien, la combinación de todos aquellos talentos habría producido una película extraordinaria. Lamentablemente, no todo saldría bien en Yugoslavia.

Peckinpah reunió en torno a Coburn un reparto internacional, en el que se contaban los actores británicos James Mason (coronel Brandt) y David Warner (capitán Kiesel), y el actor austriaco Maximilian Schell (capitán Stransky). Los papeles secundarios recayeron en intérpretes alemanes y yugoslavos. La actriz austriaca Senta Berger, que ya había trabajado con Peckinpah en *Mayor Dundee* más de diez años atrás, obtuvo el único papel protagonista femenino, el de una enfermera alemana con la que Coburn se encuentra cuando está recuperándose de su herida.

Con la fecha de inicio aproximándose, todavía no se había completado un guion definitivo que satisficiera a Peckinpah, a pesar del trabajo que le habían dedicado en distintos momentos Kelley, Ron Wright, Haber y él mismo. Como Kelley trabajaría además como director de la segunda unidad y como preparador de diálogo, Peckinpah trajo al guionista James Hamilton para participar en la escritura del guion.

Al mismo tiempo, y debido al limitado presupuesto, Peckinpah intentó llevar a los actores a Yugoslavia para una semana de ensayo no remunerado, antes de empezar el rodaje. Ante tal petición James Mason respondió que él siempre llegaba a los rodajes habiendo ensayado todo lo que tenía que ensayar, pero que si el director estadounidense quería una semana de ensayos, que ensayase él. Tras la insistencia de Peckinpah, la productora de Hartwig, Rapid Film, pagó la semana extra para que Mason viniera antes.

«Fue un dinero bien gastado», apuntaba Ron Wright, recordando el incidente. «La base del guion definitivo se desarrolló durante aquella semana de ensayo con Sam y los actores. En dos meses y medio, el guion no había llegado a ninguna parte. Pero en cuanto llegaron los actores y empezaron a hablar sobre sus personajes y las motivaciones de éstos, el guion empezó a encajar completamente».

Poco después de empezar el rodaje, Peckinpah se lastimó la pierna. La contusión era lo suficientemente grave como para que le doliera demasiado al andar. A causa de ello, el ayudante de dirección Cliff Coleman tuvo que transportar a Peckinpah en sus idas y venidas del rodaje en una vieja motocicleta BMW con sidecar. Más tarde, cuando la lesión de Peckinpah empeoró, Coleman, que mide más de un metro noventa, fue seleccionado para llevar a Peckinpah de un lugar a otro en una camilla, con la ayuda de un ayudante yugoslavo. Ante la pregunta de por qué aceptaba una tarea como aquella, Coleman respondió: «Lo hago sólo por el hecho de saber que puedo tirar a ese cabrón al suelo en cualquier momento». Entre otras responsabilidades, Coleman siguió siendo el camillero principal.

Desde el principio, el mayor problema al que tuvieron que enfrentarse Peckinpah y su equipo de producción fue una extenuante falta de comunicación entre personas de distintas nacionalidades. Sin un lenguaje común, los esfuerzos a menudo tenían que ser repetidos o desperdiciados. Uno de los sectores en los que más se notó este problema al principio de la producción fue el departamento de vestuario.

Como en cualquier producción de Peckinpah, el director había exigido que la ropa que llevasen los actores tuviera aspecto de haber sido usada. Para conseguirlo, los trabajadores yugoslavos y alemanes del departamento recurrieron a un mejunje parecido a cemento aguado, aplicado con brochas de pintura. El resultado fue tan decepcionante que Peckinpah exigió a Hartwig que trajese a Kent y a Carol James, con los que había trabajado en *Los aristócratas del crimen*. Hartwig, cuyos proble-

mas para financiar el filme crecían a diario, aceptó a regañadientes. En cuanto llegaron, los James se pusieron a trabajar.

«El primer día que llegamos al rodaje», recordaba Kent James, «envejecimos los trajes de 300 extras en una media hora, usando el material que habíamos traído con nosotros (botes de pintura en spray, bolsas de grasa, tierra de batán... de todo), mientras que un equipo [alemán y yugoslavo] de doce personas no conseguía resultados, con unas brochas que quedaban fatal. Habían estado usando un barro oscuro que aplicaban con las brochas. Pero cuando se secaba bajo los focos, parecía casi blanco. Había ocasiones en las que Sam rodaba diferentes ángulos de una escena y no se podían montar, porque en los primeros la gente llevaba uniformes oscuros y en los últimos parecía que los mismos tipos se habían alistado en otro ejército».

«James Mason se pasó literalmente la película entera yendo de un lado para otro con una 'X' enorme en la espalda», confirmaba Carol James. «No pudimos hacer nada para evitarlo. Llegamos demasiado tarde. El daño estaba hecho. Si querían ahorrarse dinero, tendrían que habernos llamado al principio para prepararlo todo. Pero si lo que querían era remendar algunos rotos, podían haber prescindido de nosotros. Al menos las cosas habrían marchado bien. Pero pasó lo contrario, y fue un calvario. Teníamos que comunicarnos con los trabajadores yugoslavos de vestuario mediante gestos. Pero lo cierto es que entendieron lo que queríamos. Los alemanes eran diferentes. Creo que no les gustó nada que estuviéramos allí».

Sin embargo, ni siquiera la incorporación de Kent y Carol James pudo resolver los problemas que surgieron durante el rodaje de las escenas de batalla. Al hablarse inglés, alemán y diversos dialectos eslavos, eran frecuentes las entradas de diálogo equivocadas. Se perdió mucho tiempo intentando coordinar a los protagonistas, a los extras y los efectos especiales para que todo pasase ante las cámaras.

Entre los que más frustrados se sintieron estaba el encargado de los efectos especiales, Sass Bedig, quien, después de preparar y prender cuidadosamente sus cargas explosivas en el momento indicado, se enteraba de que los extras habían malinterpretado las señales y no se habían movido. Se perdió mucho tiempo y dinero, puesto que Bedig y su equipo tenían que volver y prepararlo todo de nuevo. De esta forma se perdieron días enteros, y la moral de la compañía empezó a resentirse.

Aunque la película requería que hubiera 300 extras para representar aquellas falsas batallas ante la cámara, sólo cinco de ellos eran especialistas en escenas arriesgadas. Esta falta de experiencia hacía que fuera bastante difícil crear la ilusión de lucha. «El problema», se lamentaba Ron Wright, «era que, en cuanto matabas a esos cinco especialistas en un primer plano, no podías hacer nada más. Obviamente, tuvimos que depender mucho del maquillaje. Colin Arthur es un auténtico artista, un escultor. Cogió a aquellos cinco tipos y los transformó una y otra vez. Una de las cosas más increíbles que hizo fue con un especialista yugoslavo que se había

quemado la mitad de la cara en un accidente algunos años atrás. Tenía un ojo de cristal, y la mitad de su cara parecía sacada de *El fantasma de la ópera*. Pues bien, para uno de los disfraces, Colin reconstruyó literalmente la cara de aquel tipo; le rehizo el pómulo y todo. Cuando el pobre hombre se miró en el espejo, no pudo soportarlo. Se echó a llorar».

Además de todo esto, a pesar de lo que insistió Peckinpah para que se encontrara a un coordinador de escenas de riesgo estadounidense, no apareció ninguno. La dificultad estaba en que ningún especialista estaba dispuesto a jugarse la vida sin contar al menos con otro especialista estadounidense en quien poder confiar. Hartwig se había negado a pagar los sueldos y el equipo de dos especialistas estadounidenses.

Como resultado, Peckinpah tuvo que recurrir una vez más al ayudante de dirección Cliff Coleman, que hizo las labores de coordinador de especialistas. Coleman, que tenía alguna experiencia en ese campo, se trajo consigo a Yugoslavia todo el material que pensó que necesitaría para interpretar todas las escenas arriesgadas que requería el guion.

«Cliff Coleman estuvo espectacular», recordaba Ron Wright, que compartía con él las tareas de ayudante de dirección. «Hizo algunas de las escenas más duras de la película, incluidas algunas para James Coburn. En un momento dado, vestido de soldado alemán, tenía que pasar corriendo junto a un árbol en el momento en que estalla una bomba. En cuanto la explosión lo alcanzaba, tenía que salir volando por los aires y aterrizar sobre alambre de espino justo antes de que el árbol caiga sobre él. Todo en una toma. Para hacerlo usó un pequeño trampolín que había traído consigo, porque los especialistas yugoslavos no usan nada parecido. Tuvo que enseñarles a utilizar todo el equipo que había traído consigo. Pues bien, Cliff hizo la escena del alambre y el árbol perfectamente. Era realmente peligrosa, pero Cliff lo consiguió. Irónicamente, Hartwig nunca le pagó por ello, porque estaba empezando a quedarse sin dinero».

Los problemas financieros que Hartwig había tenido al principio de la preproducción no habían llegado nunca a resolverse del todo. El dinero aportado por los inversores yugoslavos se había reservado para pagar a actores, miembros del equipo e instalaciones yugoslavas. Para compensar esta situación, Hartwig había conseguido que la mayoría de los miembros alemanes del equipo trabajasen por un salario reducido, prometiéndoles a cambio un porcentaje de los beneficios. De esta manera seguían quedando sin pagar los gastos de producción (alquiler de material, efectos especiales, etc.) además de los sueldos de los actores y miembros del equipo estadounidenses y británicos. Hartwig viajaba a Munich todas las semanas, intentando conseguir fondos para financiar la película. Esta situación llegó a un extremo cuando el agente de James Coburn le comunicó desde Estados Unidos que no había

recibido pago alguno. Coburn informó inmediatamente a Hartwig de que no pisaría el rodaje hasta que no recibiese de su agente la noticia de que los fondos necesarios habían sido ingresados en su cuenta. La producción continuó, rodando las escenas en las que no se necesitaba a Coburn, mientras se esperaba la resolución de la situación. Irónicamente, Hartwig consiguió pagar a Coburn, pero para ello tuvo que quedarse sin dinero para terminar la última parte de la película.

Con más de tres cuartos de película terminados, Hartwig se vio obligado a suspender la producción mientras buscaba a alguien dispuesto a financiar lo que quedaba de rodaje y el montaje. Tuvo éxito en Inglaterra, donde EMI Films accedió a proporcionar el dinero a cambio de una parte importante de los beneficios. Hartwig no tenía elección.

Los últimos días de rodaje terminaron en Yugoslavia bajo la égida de EMI, y el montaje se completó en las instalaciones de EMI en Inglaterra. Sin embargo, Peckinpah, que seguía buscando un final satisfactorio para la película, terminaría por convencer a EMI para que le permitieran rodar material adicional con Coburn y Schell. Pero tendría que hacerse en Inglaterra, y montarse junto a lo filmado en las otras localizaciones.

Durante todo aquello, Peckinpah siguió sufriendo terribles dolores en la pierna, y por la falta de concentración provocada por la mezcla de muchas horas de trabajo y demasiado alcohol. En un momento de la producción, su pierna se hinchó tanto que tuvo que venir un doctor para considerar la posibilidad de someterlo a una operación. Pero tras examinar al director, el médico se encontró con que su hígado se había hinchado, y su corazón mostraba signos de debilitamiento. Por ello, se pospuso la operación, que al final se olvidó.

Una vez en Londres, Peckinpah se vio obligado a renunciar por completo al alcohol para que su cuerpo y su mente pudieran recuperarse. Mientras los montadores de la película, Murray Jordan, Tony Lawson (que había trabajado con Peckinpah en *Perros de paja*) y Michael Ellis, terminaban el montaje definitivo del film, a Peckinpah le recetaron una medicación que, mezclada con alcohol, le produciría vómitos. Se la prescribieron para ayudarle a resistir la tentación de tomarse una copa. «Realmente funciona», le espetó a un amigo por aquel entonces. «Vomito unas ocho veces al día.»

Mientras se recuperaba y terminaba la posproducción de *La cruz de hierro*, a Peckinpah le ofrecieron otro guion para EMI llamado *Convoy*. El guion, basado en una canción popular estadounidense del mismo nombre, del cantante de country y western C.W. McCall, lo había escrito B. W. L. Norton, Jr., entre cuyas otras películas se encontraban *Cisco Pike* y *Outlaw Blues*. El productor estadounidense sería Robert Sherman. Peckinpah, que como siempre quería involucrarse en un nuevo proyecto antes del estreno de aquel en el que estaba trabajando, accedió a dirigir la

película. Para ella contaría con dos personas con las que ya había tenido el gusto de trabajar: Kris Kristofferson, que se encargaría de interpretar al camionero protagonista conocido en la película por su apodo, «Rubber Duck» [Pato de goma], y Ali McGraw, en el papel de la reportera a la que recoge por el camino. Peckinpah empezó a pensar en el proyecto como un *Grupo salvaje* moderno, usando a los camioneros como a los nuevos héroes del Oeste. Aquella no era una idea original. Varias han sido las películas y canciones contemporáneas en las que se ha tratado a los camioneros como vaqueros modernos. Y aunque Peckinpah intentaría explorar algunos temas familiares de su obra anterior en este proyecto, nunca llegaría a una conclusión satisfactoria.

Convoy, ambientada en el suroeste estadounidense, se rodó íntegramente en localizaciones reales, principalmente en Nuevo México, durante finales de la primavera y el verano de 1977. La única excepción fue un enfrentamiento entre Rubber Duck y las fuerzas de seguridad al final de la película, que se rodó en Needles, California, en el río Colorado.

Además de Kristofferson y MacGraw, Peckinpah contó con Burt Young como un camionero llamado Pig Pen [Cochiquera] y Ernest Borgnine como Dirty Lyle [Lyle «el sucio»], el malvado policía que toma a los camioneros como víctimas. Apartándose del guion original, Peckinpah intentó añadir una nueva dimensión al material escogiendo a dos actores negros para formar parte del convoy. Madge Sinclair, estrella del drama televisivo *Raíces*, como Widow Woman [Mujer viuda], una camionera, y Franklin Ajaye como Spiker Mike [Mike «el pinchos»], el joven conductor detenido por Dirty Lyle.

Como era de esperar, el equipo técnico de la película también estaría compuesto principalmente por leales supervivientes de anteriores films de Peckinpah. Sin embargo, a pesar del optimismo generalizado al comienzo del proyecto, pocos llegarían hasta el final. Y sólo el montador Garth Craven conseguiría seguir en la película desde el comienzo del rodaje hasta que Peckinpah terminó con el proyecto la primavera siguiente. Recordando el calvario, Craven decía: «Hubo problemas muy gordos con aquella película. Y creo que Sam fue consciente desde el principio. Había escogido a Kristofferson, con el que había trabajado en *Pat Garrett y Billy the Kid* y *Quiero la cabeza de Alfredo García*, y cuyo trabajo le había gustado. El problema era que Kristofferson había pasado por una serie de experiencias personales, entre ellas dejar el alcohol. Era una persona completamente diferente a la que Sam recordaba.

»Y en cuanto a Ali MacGraw, creo que Sam siempre supo que no era lo que se llamaba una verdadera actriz. En *La huida* pensó que había quedado bien, porque tenía muchas cosas que hacer. Siempre estaba a la carrera. Pero en *Convoy* no pasaba lo mismo.

»Desde el principio, creo que Peckinpah se dio cuenta de que no tenía más que a aquellas dos personas sentadas en la cabina de un camión, con tres o cuatro ángulos de cámara de los que no se podía desviar. Y como no podía darles mucho que hacer, tenía que depender de la interpretación, del diálogo y de la expresión facial. Se desesperó completamente.

»Acabó liándose a gritos con Ali entre toma y toma. Al final, se dedicaba a dejar la cámara rodando. Gastaba miles y miles de metros de película, esperando que surgiera algo que pudiera usar. Y de hecho, aquello funcionó. De vez en cuando salía algo extraordinario. Una especie de pepita de oro. Pero eso también causaba problemas, como la forma en que se conectaba una pepita con otra sin planos de recurso o sin que se pierda el sentido de la historia. Fue una película muy difícil de montar».

Además de los problemas con los actores, Peckinpah tuvo que hacer frente a algunos problemas mecánicos y logísticos. En el guion aparecían 100 camiones de dieciocho ruedas en un convoy durante una parte importante de la película. Ponerlos en línea y listos para moverse para una toma era sencillo. Pero si quería una segunda, eso llevaba un tiempo y un esfuerzo importantes. Para poder comunicarse con el equipo, los actores y los conductores de los camiones, Peckinpah tenía que utilizar emisoras de onda corta que a veces funcionaban y a veces no. La película, cuyo presupuesto se había calculado en 6.000.000 de dólares, acabaría costando el doble.

«Creo que Sam se empezó a dar cuenta», comentaba Craven, después del estreno de la película, de que estábamos metidos en algo que no valía mucho. Por eso empezó a buscar maneras de justificar lo que hacía, añadiendo trozos de pseudofilosofía, con la esperanza de darle a la película un interés mayor. Necesitaba pensar que estaba haciendo algo con sentido, algo importante. Pero sencillamente, no era el caso».

De todas formas, Peckinpah empezó a interesarse por el mundo de los camiones y los camioneros, en un esfuerzo por convertir la película en un western contemporáneo. Mandaba a gente a contactar con camioneros y grabar las conversaciones de éstos por radio en trayectos nocturnos largos. Intentó meterse en la mente de un camionero, con la esperanza de encontrar alguna verdad sobre la que construir su film. Quería convertir el mundo de los camiones en un microcosmos de la sociedad estadounidense moderna. Pero cuanto más se esforzaba, menos éxito tenía.

«Estaba desesperado por hacer una *gran* película», continuaba Craven. «Y en su defensa, he de decir que creo que sus intenciones eran sinceras. Los productores nunca intentaron justificar lo que estaban haciendo con la película, aparte de la esperanza de que los hiciera ricos. Pero a Sam no le bastaba con eso. Su orgullo no le permitía aceptar el hecho de que aquello era una mierda como una casa desde el principio.

»Cuando empezó a darse cuenta de que la pseudofilosofía no iba a servir para nada, intentó aportar cosas que recordaban a Kafka, o a Pirandello. Por ejemplo, la forma en que preparó las escenas del gobernador de Nuevo México en el salón de baile del Hotel Hilton en Alburquerque. Nada más entrar allí, se quedó asombrado con lo que vio: un sitio surrealista, con sillas de plástico apiladas una encima de otra, formando una especie de torres que había por todo el lugar. Se pasó las siguientes tres horas colocando aquellas torres. Entonces rodó la escena desde varios ángulos, con el gobernador [Seymour Cassel] y su gente en primer plano, mientras en el fondo, hombres vestidos con abrigos blancos revoloteaban misteriosamente de un lado a otro entre las torres [de sillas].

»En otra escena, en la que Pig Pen [Burt Young] tiene un accidente con una camioneta de helados al final de la película, una multitud se acerca a curiosear. Y entre la multitud, mirando a Pig Pen, está Pig Pen. Es un personaje mirándose a sí mismo. Y entonces se miran el uno al otro y sonríen. Claro que nada de esto llegó a aparecer en la pantalla, pero sí que se rodó. Creo que Sam merece mi reconocimiento por intentarlo. Pero al final no hubo forma de salvar aquello».

A medida que los problemas seguían creciendo, la película sobrepasó la fecha programada de finalización. Kristofferson se había comprometido antes del proyecto a hacer una gira de conciertos con su banda (que también aparecen en la película, como una secta pseudoreligiosa que viaja en microbús), en agosto. Debido a la gran cantidad de dinero que ya había invertido en el proyecto, EMI decidió hacer algo sin precedentes. Suspendieron el rodaje durante un mes, mientras Kristofferson se iba de gira, y lo reanudaron a su regreso. Sin embargo, esto no fue de gran ayuda para la moral de la compañía, y pocos miembros del equipo (de los que no se habían marchado o habían sido ya despedidos) decidieron volver. Cuando la película estaba a punto de terminarse, Peckinpah intentaba buscar las palabras adecuadas para expresar su frustración: «Lo más significativo que me dijo Sam en esta película», recordaba Craven, «fue el último día de rodaje, cuando dijo: "No he tenido ni un buen día de trabajo en todo el film. No he sentido que la cosa funcionase ni un sólo día"».

El rodaje de la película se completó en septiembre de 1977, y Peckinpah regresó con Craven a Los Angeles para montarla. Lamentablemente, los problemas continuaron.

«Cuando terminó el rodaje y empezamos por fin a montar [la película], llegó un momento en el que tuvimos que proyectar el primer montaje para los ejecutivos de EMI. Teniendo en cuenta todo lo que pasó, no fue demasiado mal. Creo que hasta Sam se sorprendió. Hasta aquel momento, creo que Sam no pensaba que tuviera una película. Algo con su principio, su medio y su final. Teníamos material bastante espectacular. Pero no había mucha historia. Lo intentamos todo. Sam había

rodado miles de metros de película de Ali corriendo hasta donde estaba el camión de Kris, que se había metido en el río al final de la película. Se rodó a varias velocidades, desde cámara lenta a la normal. Y Sam nos hizo insertar unos planos a lo largo de toda la película, como una especie de predicción. Pero ni siquiera aquello funcionó. Y tuvimos que quitar todos aquellos planos».

Peckinpah dejó a Craven lidiando con el montaje, y viajó hasta Roma a petición de un joven productor, llamado Jerry Harvey, que estaba produciendo, junto al director Monte Hellman, una película llamada *China 9, Liberty 37*. Era un western fuera de lo común, cuyos exteriores se habían acabado de rodar en España y que ahora se estaba completando en un plató italiano. En un cambio de registro, Peckinpah actuó en la película, interpretando a un personaje basado en el verdadero empresario del Oeste Ned Buntline. «Recuerdo que hablé con Lee Marvin», recordaba el director justo antes de su partida, «y le dije que odiaba a los actores. Y Lee me miró y dijo: 'Nos pasa a todos los actores'».

Durante su estancia en Italia, Peckinpah también apareció en una película de ciencia ficción de bajo presupuesto titulada *The Visitors*, protagonizada por otro conocido director americano, John Huston. Sin embargo, de la interpretación de Peckinpah como un sórdido ginecólogo sólo se rodó su silueta en negro, y con otra voz en el doblaje, por lo que apenas es digna de mención.

A principios de 1978, Peckinpah regresó a California para terminar *Convoy*. En marzo de aquel año, proyectó su versión de la película para EMI, y dejó la producción en sus manos. Hay que fijarse en el hecho de que Peckinpah, el *enfant terrible* del cine estadounidense, decidiera no defender su versión de la película.

«En mi opinión», concluía Garth Craven, «creo que para Sam fue un alivio quitarse la película de encima, porque de lo que se trataba era de un film en el que los protagonistas eran los camiones. Y tenían buen aspecto. Había algunas escenas de acción espectaculares. Los actores, por otra parte, no tenían mucho material con el que trabajar. Sam hizo lo mejor que pudo con lo que le dieron. Sencillamente, no había nada que sacar de allí».

Ni *La cruz de hierro* ni *Convoy* son muestras del mejor Peckinpah. Sin embargo, ambas tuvieron éxito de taquilla. *La cruz de hierro* no consiguió interesar al público estadounidense (debido probablemente a la incapacidad de este para identificarse con un soldado alemán en la II Guerra Mundial), pero tuvo tanto éxito en Europa que llegó a haber una secuela.

Cuando se pusieron en contacto con Peckinpah para hablar de la posibilidad de dirigirla, él rechazó inmediatamente la oferta. La primera le había dado la oportunidad de decir todo lo que quería sobre la guerra. No quería repetirse. Además, pensaba que un proyecto como ese sólo podía perjudicar su carrera, una idea que se confirmó cuando la secuela, que acabó dirigiendo Andrew McLaglen y protago-

nizando Richard Burton, no consiguió encontrar un distribuidor estadounidense dispuesto a estrenarla.

Convoy, por otra parte, tuvo éxito tanto en el sur de Estados Unidos como en el extranjero, especialmente en Japón, donde la obra de Peckinpah es muy apreciada. Pero como la película había sido controlada por EMI y montada de nuevo a las órdenes del productor ejecutivo Michael Deeley, antiguo jefe de British Lion Films, no es tanto una película de Sam Peckinpah como una película de EMI. Deeley llegó incluso a traerse a su propio supervisor de montaje desde Inglaterra para preparar el montaje definitivo. Un montaje con el que Peckinpah no se identificaba demasiado.

De las dos, *La cruz de hierro* sigue siendo la más interesante en lo que respecta a la labor de Peckinpah como director. Lo cierto es que es una película difícil. Sin embargo, después de su estreno estadounidense, Peckinpah recibió una carta de Orson Welles en la que este decía que se trataba de la mejor película antibelicista que había visto en su vida. El film, lóbrego e impersonal, no tiene héroe, solamente un protagonista, el sargento Steiner, el superviviente por excelencia. Steiner, que odia por igual a los oficiales y a los elitistas, reserva su lealtad para los hombres de su pelotón, y concibe la guerra como un juego infantil pero mortal.

La película tiene sus mejores momentos cuando refleja el caos de la batalla y la locura de Steiner cuando se recupera en un hospital alemán, y los peores cuando filosofa sobre la condición humana. A veces resulta condescendiente y pretenciosa. Sin embargo, crea en el espectador la que quizás sea la única reacción posible ante la guerra: un desprecio por el desagradable y estúpido disfrute del hombre ante sus más bajos instintos. No hay nada romántico, bello o conmovedor. Sólo el asco y una sensación de inutilidad.

Después de los problemas que había tenido en *Convoy*, Peckinpah abandonó Hollywood y se marchó a México, donde intentó montar una productora con Emilio Fernández, Alex Phillips, Jr. e Isela Vega. Sin embargo, debido a circunstancias que escapaban a su control, la compañía no llegó a formarse, y Peckinpah regresó a Estados Unidos, donde su amigo Warren Oates había comprado un extenso territorio en el condado de Big Sky, en Montana. Peckinpah había visitado allí al actor en varias ocasiones, y lo había convencido para que le vendiese una parte del terreno. Su intención era instalarse allí. Construyó una cabaña, estuvo pescando, e intentó olvidarse de la industria cinematográfica.

Entonces, el 15 de mayo de 1979, Peckinpah sufrió un infarto. Lo llevaron al hospital en Livingston, Montana, donde lo sometieron a una intervención quirúrgica en la que le implantaron un marcapasos. Lo mandaron a la unidad de cuidados intensivos. Denver Peckinpah, su hermano, que había sobrevivido a un ataque

parecido, viajó hasta allí para estar a su lado. A pesar de algunos momentos difíciles, Peckinpah se recuperó totalmente. Como aquel incidente le había obligado definitivamente a rebajar su consumo de alcohol, el ataque al corazón probablemente le salvó la vida. Continuó viviendo apaciblemente en Montana.

Sin embargo, varios meses después, el productor Albert Ruddy, entre cuyas películas se encuentran *El padrino* y *Rompehuesos*, llamó a Katy Haber, que por aquel entonces trabajaba en las oficinas de EMI en Beverly Hills como asistente ejecutiva de Michael Deeley. Allí había trabajado en varias películas, incluyendo la postproducción de *El cazador*.

«Me preguntó qué pensaba de Sam como director», relataba Haber, «y yo le dije que Sam tiene una personalidad muy fuerte. Se necesita a un productor fuerte para poder tratar con él. Pero si puedes controlar eso, es capaz de hacer una película extraordinaria».

Basándose en esta recomendación y en lo que había visto de la obra de Peckinpah en el género del western, Ruddy se puso en contacto con el director, que estaba recuperándose en Montana, y le ofreció un guion titulado *The Texans*. Este guion, escrito a principios de los setenta por John Milius, autor entre otros de *El viento y el león*, *El gran miércoles* y *Apocalipsis Now*, contaba la historia del presidente de una compañía actual de Texas que decide poner a prueba la entereza de sus ejecutivos más jóvenes y de su propio hijo, obligándolos a conducir una manada de vacas por el itinerario de Chisholm Trail. Peckinpah, intrigado por las posibilidades de la historia, accedió a hacer una reescritura importante, entendiendo que dirigiría la película.

Durante los siguientes seis meses, Peckinpah trabajó en la primera mitad de *The Texans* y se la envió a Ruddy, esperando su aprobación. Entre los actores en los que se pensó para el papel protagonista estaba William Holden, cuyo trabajo en *Grupo salvaje* lo convertía en el favorito de Peckinpah. Este siguió trabajando en el guion durante el verano de 1980.

Durante aquella época, el National Cowboy Hall of Fame and Western Heritage Center, de Oklahoma City, concedió a Peckinpah el Premio John Ford, por sus contribuciones al cine del Oeste. Peckinpah viajó hasta Oklahoma City para aceptar el premio junto a su hermano Denver y el hijo de este, David. El día después de que la noticia apareciera en los periódicos de la industria en Hollywood, los agentes de Peckinpah recibieron tres ofertas distintas para el director. Una de ellas venía de parte del antiguo enemigo de Peckinpah, Martin Ransohoff, que acababa de firmar una opción de compra por los derechos del best seller "The Monkey Wrench Gang", de Edward Abbey. «No coincidimos mucho en *The Cincinnati Kid*», recordaba Peckinpah, «pero nos hemos echado algunas risas desde entonces. Y vaya, ¡qué no daría yo por hacer *The Monkey Wrench Gang*». Parecía estar claro que Pec-

kinpah había vuelto al negocio. Sin embargo, cuando el trato que Peckinpah había hecho con Ruddy para hacer *The Texans* fracasó de manera inesperada, el director empezó a sentirse insatisfecho con la forma en que sus agentes gestionaban su carrera. Como era de esperar, empezó a buscar nuevos representantes.

Fue entonces cuando, no sin cierto sentido de la ironía, se puso en contacto con Martin Baum, su productor en *Quiero la cabeza de Alfredo García* y *Los aristócratas del crimen*, que desde entonces había vuelto a trabajar como agente, y se había reincorporado a Creative Artists. Una vez más, los elementos de la vida de Peckinpah habían descrito un círculo para volver al mismo sitio. La lógica que siguió para escoger a Baum no era personal sino pragmática: a pesar de sus diferencias creativas, Baum seguía siendo un agente de lo más efectivo. Como para demostrarlo, Baum aseguró rápidamente un proyecto para Peckinpah, titulado *Hang Tough*, que por entonces estaba en fase de desarrollo, de la mano del productor Herb Jaffe y de United Artists.

La película, basada en la novela "City Primeval", escrita en 1980 por Elmore Leonard, autor de "Hombre" y "Valdez Is Coming", que también habían sido adaptadas al cine, era un drama policiaco contemporáneo ambientado en Detroit. En un principio, el comienzo del rodaje se había programado para finales de agosto de 1981 en Detroit, pero se había retrasado a causa de una huelga de tres meses del Writers Guild [sindicato de guionistas], además de una amenaza similar por parte del Directors Guild. Peckinpah, que era miembro de ambos sindicatos, participó activamente en las negociaciones para evitar la huelga de los directores. Hasta que no se arreglaron estas diferencias laborales, Peckinpah no empezó a colaborar con Jim Silke en un guion revisado de *Hang Tough*, después de lo cual empezó a buscar localizaciones en Detroit.

Al mismo tiempo, siguió haciendo cosas inesperadas. A petición de su viejo amigo y mentor, Don Siegel, Peckinpah aceptó trabajar durante varias semanas como director de la segunda unidad en la adaptación que Siegel hizo de la novela de Frank Gilroy "The Edge", una historia de amor entre un crupier de *blackjack* y una chica encargada de dar cambio, que intentan cambiar su suerte, protagonizada por Bette Midler. Como director de la segunda unidad, Peckinpah sólo podría dirigir las secuencias de acción. A pesar de que aquel también era un proyecto de Herb Jaffe, este accedió. Peckinpah, sin conocer todavía el nombre del proyecto (que ahora se llamaba *Jinxed*), se puso manos a la obra.

Aunque contribuyó de manera significativa a la película de Siegel, su propio proyecto quedó cancelado tras la venta de United Artists a MGM a finales de 1981. En otra etapa de su vida, esto habría preocupado a Peckinpah, y le habría llevado a aceptar el primer proyecto disponible, como cuando Fox canceló *The Insurance Company* y le *ofrecieron Los aristócratas del crimen*. Pero había aprendido la lec-

ción, por las malas. Había dejado de fumar y de beber, y parecía estar dejando atrás sus fantasmas. En esta ocasión esperaría a que surgiera algo que mereciese la pena.

En la primavera de 1982, su paciencia se vio por fin recompensada. Los productores Peter S. Davis y William Panzer se pusieron en contacto con él para ofrecerle dirigir la versión cinematográfica del best seller de Robert Ludlum "Clave: Omega", con un guion de Alan Sharp (*La noche se mueve*). Después de leer tanto el libro como el guion de Sharp, Peckinpah accedió. El rodaje se programó para principios de otoño, en el este de Estados Unidos. Por fin, la marea había cambiado. Durante todas las tribulaciones acontecidas tras el estreno de *Convoy*, Peckinpah se lo había tomado con filosofía. Seguía teniendo la cabaña de Montana y la caravana en la playa de Malibu. Todavía veía a muchos de sus viejos amigos. Su hijo, Matthew, se había independizado y se había alistado en los marines. Su hija Sharon estaba a punto de convertirlo en abuelo por primera vez. Pero había algo que seguía dominando su vida.

Durante un viaje de negocios a Hollywood en la primavera de 1980, Peckinpah se enteró de que iban a proyectar *Grupo salvaje* en una clase de cine del Oeste en la University of Southern California, y lo convencieron para tomar parte. También asistió Warren Oates, que casualmente estaba en la ciudad. La película fue bien recibida, y después de la proyección, el director contestó a varias preguntas con humor y autocrítica.

Finalmente un alumno se atrevió a preguntarle al director qué era lo más importante para Sam Peckinpah. Peckinpah se quedó largo rato mirando al joven en silencio.

«Hacer películas», dijo al fin. «Trabajar con gente como Warren [Oates] y Strother [Martin]. Eso es todo. No me importa nada más.»

POST-SCRIPTUM

'CLAVE: OMEGA'

La verdad es una mentira que todavía no se ha descubierto

Cuando Peckinpah empezó la preproducción de su próxima película, *Clave: Omega*, este libro, "Sam Peckinpah. Vida salvaje", estaba por fin a punto de ser publicado en su primera edición. A finales de la primavera de 1982, a petición del que por aquel entonces era mi editor, asistí a la convención de la American Book Association celebrada en Anaheim, California, para promocionar mi obra. Peckinpah, que había leído el manuscrito, aceptó estar allí conmigo, aunque en el último minuto lo canceló. Como disculpa, me mandó la siguiente nota, cargada de su personal e irónico sentido del humor, con fecha del 24 de junio de 1982:

> Querido Gar:
> Me encantaría tener un par de copias firmadas por el autor.
> Te mando recuerdos.
> Mis disculpas por no estar donde debería, pero intento pagar el alquiler. Confío en que lo entenderás.
> Dale mi cariño a tu mujer (de palabra, no material), y a tus hijos adoptados.

Estaba firmada con el garabato característico de Peckinpah: «Envíale dinero a tu amigo, SP».

Por lo tanto, cuando el editor me envió las primeras copias del libro, en otoño de 1982, llamé a Sam para ver cuándo podíamos vernos. Por aquel entonces, *Clave: Omega* estaba en una fase avanzada de producción, rodándose en una casa en Pacific Palisades. Peckinpah vivía en la casa de invitados. Cuando cogió el teléfono, parecía un hombre que estaba buscando pelea. Había estado esperando una llamada de uno de sus productores y le sorprendió escuchar mi voz. Se alegró cuando le dije que el libro por fin había salido, y me propuso que me pasara por el rodaje para

hablar un rato. Rodaban por las noches. Yo dije que me pasaría después del trabajo. «No te olvides los libros», dijo él. Le prometí que no lo haría. Por aquella época yo trabajaba como *story editor* para una serie de televisión de la CBS. En la tarde del 17 de noviembre me dirigí hasta las montañas de Santa Mónica, armado con media docena de copias del libro recién salidas de la imprenta. Subí por Mandeville Canyon cuando ya había oscurecido, por una carretera sinuosa que conducía hasta una extensa mansión de estilo rancho con piscina, que había pertenecido al fallecido actor Robert Taylor. Peckinpah me había dicho que estuviera allí tan pronto como me fuera posible, porque el rodaje de aquella noche consistía en una complicada escena de riesgo en la que aparecía una piscina en llamas. No terminarían de colocar todas las cargas explosivas hasta bien pasada la medianoche. «Tendremos tiempo», me había dicho Sam. «Será mejor que te traigas algo de abrigo. Hace un frío de narices.»

Clave: Omega, basada en la novela de Robert Ludlum, era una historia algo complicada sobre corrupción, compromiso y traición en la CIA. Fue la quinta novela publicada de su autor, y algo más desigual en el resultado que las anteriores; la clase de libro que se escribe y no se publica hasta que el autor empieza a tener éxito. El equipo de productores formado por William Panzer y Peter Davis había firmado una opción de compra por los derechos. Éstos encargaron un guion a Alan Sharp, antes de ponerse en contacto con Peckinpah para que la dirigiera. Y aunque Sam había mostrado interés, no se habían asegurado sus servicios por medio de ninguna clase de compromiso económico definitivo. «Lo están vendiendo por toda la ciudad con mi nombre, y no puedo hacer nada al respecto», se había lamentado una vez, a sabiendas de que no estaba ya en condiciones de rechazar una buena oferta. Cuando Panzer y Davis cerraron un acuerdo de distribución con 20th Century-Fox y se autorizó la producción de la película, Peckinpah dijo que sí.

Sam, sentado al otro lado de la mesa, parecía mayor y más débil de lo que yo recordaba. El tiempo sin trabajo, las inseguridades de la industria cinematográfica, el cansancio de los rodajes y, algo no menos importante, los años de abusos de alcohol y drogas, se notaban. Del cuello le colgaba una mascarilla de plástico que le daba aspecto de cirujano. La mascarilla estaba conectada a una pequeña bombona de oxígeno puro que le ayudaba a sobrellevar las secuelas de una infección bacteriana, además de las muchas horas de trabajo. Sin embargo, en sus ojos todavía había un brillo característico. Parecía un viejo guerrero que no puede evitar resistir el olor de la batalla. Sonrió y empezó a hablar de los viejos tiempos. Habló de nuestro primer encuentro en México, y del largo viaje que nos había llevado hasta donde estábamos ahora. Le pasé las copias del libro. Él asintió con la cabeza. «Nunca supiste escribir una mierda», dijo, satisfecho. «Sabe Dios que intenté impedírtelo.» Le contesté que lo recordaba.

Recientemente yo había leído "Cazador blanco, corazón negro", de Peter Viertel, la novela inspirada en hechos reales sobre las experiencias de Viertel junto al director John Huston durante la preproducción de *La reina de África*, en 1950. Me habían sorprendido ciertas similitudes entre el alter ego que Viertel creó para Huston, John Wilson, y Peckinpah. Miré a este y le pregunté si lo había leído. Se quedó mirándome largo rato sin decir nada. «¿Por qué?», dijo al fin. Le dije que tenía una teoría: no solamente la había leído, sino que la había vivido. Desde aquel momento, había conducido todo su estilo de vida basándose en Huston. Puso una expresión muy seria, y después se echó a reír: «Así que por fin me has pillado... Has tardado lo tuyo».

Cogió una de las copias y leyó la primera página, moviendo rápidamente los ojos de un sitio a otro. Volvió a sonreír. «Al menos algunas cosas las has entendido.» Fuera se escuchaban risas, atenuadas por los ventanales empañados. Helen Shaver, la actriz que interpretaba a Virginia Tremayne, la esposa drogadicta del famoso médico al que daba vida Dennis Hopper, se nos unió. Al darse cuenta de que Sam no estaba solo, se disculpó, pero le explicó que necesitaba hablar con él. «Es sobre la escena en la que morimos», dijo. Peckinpah asintió, y entonces nos presentó. «Ya tendremos tiempo de hablar después de los fuegos artificiales», le aseguró, refiriéndose a la escena de la explosión que vendría después. Viéndola salir de la habitación, Sam sonrió. «¿Sabes lo que dicen de las actrices increíblemente atractivas que no saben decir bien ni una frase?» Asentí, y repetí la frase que ya le había escuchado decir antes: «Dios da pan al que no tiene dientes». Se quedó mirando a Shaver, que se había detenido antes de salir para volver a abrocharse el abrigo. Finalmente, Peckinpah sonrió y dijo: «Pues cuando Dios la hizo a ella, le dio pan, dientes, cuchillo y tenedor. Lo tiene todo».

Helen Shaver, que recientemente se ha convertido también en directora, recuerda cuando se disponía a conocer a Peckinpah, convencida de que iba a pasar un mal rato:

> «Creía que iba a conocer a un misógino, un hombre que odia a las mujeres. La única razón por la que había ido era por quien era: un director de grandísimo talento. Pero me esperaba lo peor. Así que entré allí, y me encontré a aquel hombrecillo detrás de una gran mesa, y que era tan encantador que yo me quedé maravillada. Era completamente lo contrario de lo que yo pensaba. Diez minutos más tarde, yo me empecé a poner colorada, y a reírme como si fuera una colegiala. A Sam le encantaban las mujeres. Te hacía sentir tan bella... tan importante... Cuando terminó la reunión, me di cuenta de que todas mis expectativas eran equivocadas.
>
> »Actuar bajo la dirección de Sam era igual. Te hacía sentir honrada y protegida;

lo suficientemente cómoda como para poder crear un personaje al límite, como era el mío. Era un papel muy peligroso. Yo había sido una adicta, pasé dos años y medio recuperándome, y quería interpretar al personaje exactamente como tenía que ser. Era algo muy arriesgado. Pero Sam lo entendió completamente. La primera escena que interpreté fue mi parte de la conversación con Dennis Hopper, intentando convencerle para que volviese a casa. En el guion era algo muy sensual, casi parecía sexo telefónico. Pero entre líneas tenía que leerse su desesperación por conseguir drogas. Sam lo entendió. Durante los ensayos se acercó y me preguntó qué aspecto quería que tuviera mi dormitorio. Y nos decidimos por unas sábanas de color melocotón. Y también decidimos cuál debía ser el color de las paredes. No quería que fuera un cuarto cualquiera. Quería que fuera *mi* cuarto. Entonces, antes de rodar la escena, se metió en la cama conmigo y formamos una especie de nido con las sábanas. Lo que Sam entendía mejor que cualquier otro director con el que haya trabajado es lo vulnerable que se es como actriz. Era mi protector. Me hizo sentir increíblemente segura.

»Pero la otra característica que hacía de Sam un magnífico director era su capacidad para comprender quién era cada personaje y cómo plasmar eso en la pantalla. Al final de *Clave: Omega*, mi personaje muere junto a su marido y otra pareja en una caravana, intentando escapar. Sam y yo estuvimos hablando de ello. Él pensaba que, antes de morir, mi personaje necesitaba ser sincera. Así que yo dije que podía mirarse en el espejo y ver su cara manchada de cocaína. Pero también quería que la niña que había en el interior del personaje saliera a la superficie, y que encontrase alguna clase de salvación justo antes de morir. Así que le pregunté a Sam: "¿Cómo podemos rodar esto?" Y Sam dijo: "¿Qué te parece si cantas?" Y yo lo entendí al instante. Le dije "¿Qué te parece una oración?" A Sam le pareció genial. Así que canté "Jesus loves me, this I know..." Y después de la primera toma, dijo: "Corten. A positivar. Ha sido fantástico". Pero yo no podía aguantarme. Le dije: "Déjame hacer otra". Y Sam me miró con un brillo en los ojos y me dijo: 'Eres igual que yo. Vivimos nuestras vidas entre los gritos de Acción y Corten. Es el único momento en el que estamos realmente vivos'».

A la hora de elegir el reparto para una película, Sam siempre confiaba en su instinto, y nunca aceptaba trabajar con un actor en el que no creía. Craig T. Nelson, que interpreta a un exitoso guionista de televisión llamado Bernie Osterman, y que en la película luce un bigote que recuerda al fallecido Dalton Trumbo (el guionista incluido en la lista negra que pasó un año en la cárcel como miembro de los «Diez de Hollywood»), recuerda:

«Por aquella época yo era muy poco conocido. Pero tenía un despacho en Sunset Gower Studios, donde Sam estaba haciendo el casting de la película. Y me había gustado tanto *Grupo salvaje* que estaba dispuesto a cualquier cosa por trabajar en una película de Peckinpah. Así que empecé a observarlo. Me quedaba mirándolo día tras día, siempre que lo veía. Hasta que al final se me acercó y me dijo: '¿Qué quieres?' Y yo dije: 'Quiero hacer una prueba para un papel. Quiero salir en su película'. Y él dijo: 'Lo siento. Sólo queremos a actores conocidos'. Pero me dio una oportunidad. Y en cuanto leí el texto para él, hubo una conexión entre nosotros. Sé que suena a cliché, pero Sam fue como un padre para mí. Era mi mentor y mi amigo. Durante la película, después de la película, siempre. Era el tipo al que llamaba cuando necesitaba hablar. Sam tenía un corazón de oro.

»Pasamos mucho tiempo juntos durante el rodaje de *Clave: Omega*. Sam se alojaba en la casa de invitados de la mansión de Robert Taylor, porque estaba enfermo. Tenía un profundo corte en el dedo índice de la mano derecha que no se curaba. Hasta tenían a un ayudante sujetándole un cabestrillo mientras dirigía. Cuando terminábamos, yo me quedaba por allí para poder hablar con él. Y aprendí mucho. Se tomó muchas molestias para asegurarse de que yo entendiera todo lo que él quería que hiciera mi personaje. Sabía lo que quería. Lo tenía todo pensado. Pero estaba en el ocaso de su vida, y las cosas no eran fáciles.

»Después de la película seguimos en contacto. Me llamaba 'Pez', porque mi personaje de la película pasaba mucho tiempo bajo el agua. Recuerdo que, cuando yo estaba en otra película, le llamé a Malibu, a su caravana [en Paradise Cove]. Y estaba disparando a las cucarachas de la pared con un revólver del calibre 45. Escuchaba: '¡Bang! ¡Bang¡ ¡Bang!', y le dije: '"¿Les has dado?' 'Sí, les he dado. Adelante, habla'. Y en aquella película yo lo estaba pasando muy mal, así que le conté todos mis problemas. Fue algo muy emotivo. Entonces hubo una larga pausa... a lo mejor estaba recargando el revólver, no estoy seguro. Finalmente dijo: 'Pez, has de recordar una cosa: la actuación se arregla en el doblaje'. Y nos reímos. Sabía lo que tenía que hacer para que yo dejara de preocuparme. Era genial. Algún tiempo después de aquello, me llamó cuando estaba intentando terminar *Clave: Omega*. Me impactó. Me dijo: 'Pez, necesito 5.000 dólares para terminar la película'. Así que le mandé un cheque. Y después fui a una proyección de su montaje en alguna parte del condado de Orange. Valió la pena, simplemente por poder ver la versión de Sam por una vez. Porque aquello no iba a volver a pasar nunca más».

Clave: Omega es una parábola. Anticipándose al exceso de información del mundo actual, plantea la pregunta: ¿Quién mira a los que miran? Como Peckinpah co-

mentó una vez al crítico y ahora montador Paul Seydor: «La interpretación de Burt Lancaster es lo más cercano a Alexander Haig [el jefe del gabinete de Richard Nixon en los días del escándalo de Watergate] que espero llegar a conseguir». El declive del western, con sus valores sencillos, había despojado a Peckinpah de su principal herramienta para definir lo que era ahora Estados Unidos. *Clave: Omega* refleja de alguna manera su decepción ante la pérdida de rumbo de su país. Es como *Perros de paja* pero al revés. Un hombre en su propio territorio, enfrentado a sus amigos. Ya no existía el país que había conocido de niño, y que había intentado plasmar en clásicos de la talla de *Duelo en la alta sierra*, *Grupo salvaje* o *La balada de Cable Hogue*. Los Estados Unidos que tenía ahora ante sí suscitan su rencor. Se encontraba al final de una carrera difícil y turbulenta; era como un Jeremías, revelando incómodas y antiguas verdades. Recientemente he vuelto a ver la película, aunque no con el montaje de Peckinpah (que, según tengo entendido, ya no existe), sino con el del productor, y me sorprendió hasta qué punto resulta profética. Viéndola ahora, resulta una advertencia al mundo moderno más de lo que nadie se había percatado.

En la pared de mi despacho hay una fotografía que yo hice a Sam cuando nos conocimos en México, hace un cuarto de siglo. Habíamos estado buscando localizaciones para *Quiero la cabeza de Alfredo García*, y nos habíamos detenido a mirar una hacienda, no muy lejos de las pirámides que hay a las afueras de México D.F. En ella, lleva una chaqueta vaquera, y sujeta un vaso de Campari mientras se apoya sobre una valla de madera. Mirando al otro lado del corral, parece que por un momento sus fantasmas le han concedido un respiro. En la parte superior de la foto, escribió: «Espero que el final sea siempre el principio –Sam Peckinpah».

El 28 de diciembre de 1984, en Los Ángeles, California, Sam Peckinpah murió. Algunos dijeron que demasiado pronto, otros que demasiado tarde. Oficialmente, la causa de su muerte fue un fallo cardíaco. Pero eso tiene que ser mentira. Porque de todas las cosas que en la vida le fallaron, nunca pudo ser su corazón.

FUENTES

Puesto que gran parte del material que conforma este libro es el fruto de largas entrevistas e investigaciones, me ha parecido apropiado proporcionar al lector documentación importante sin hacer uso de repetitivas notas al pie. Por lo tanto, he elaborado el siguiente apartado, en un intento de enumerar brevemente las principales fuentes de información de cada capítulo. Además, Sam Peckinpah tuvo la generosidad de repasar un primer borrador del manuscrito, y me proporcionó extensas anotaciones y añadidos. Estas fueron comparadas con los datos reales disponibles y se utilizaron donde fue conveniente.

1. UNA HERENCIA CALIFORNIANA

La mayor parte de los hechos presentados en este capítulo fueron recopilados en California en diversas entrevistas: Fern Church Peckinpah, Fresno, 16 de septiembre de 1973; Jane Visher, lago Bass, 8 de junio de 1974; Mortimer Peckinpah, Fresno, 11 de junio de 1974; y Denver C. Peckinpah, Fresno, 16 de septiembre de 1973, 4 de abril de 1974 y 11 de junio de 1974.

La carta sin fecha de Louise Derrek Church a su hijo, Earle, fue amablemente proporcionada por Denver C. Peckinpah. En cuanto al cambio en la forma de escribir el apellido familiar, la siguiente cita pertenece al diario de Elezabeth Peckinpah, por cortesía de Mortimer Peckinpah:

> Hace algunos meses, nuestra familia estuvo hablando de las muchas letras que tenía nuestro apellido. A todos nos pareció una buena idea acortarlo, siempre

que no cambiase la pronunciación. Anoche volvió a surgir el tema y yo le dije a la familia que la única manera en que podíamos cambiar el apellido y acortarlo sin perder su pronunciación, sería quitando la «u» y la «g» de «paugh», y terminar el nombre en «pah». El señor P. estuvo de acuerdo conmigo, así que todos acordamos por votación cambiarlo. A partir de ahora, nuestro apellido se escribirá: «PECKINPAH».

Por la mañana, 6 de abril de 1853.

Se obtuvo más información al respecto de las siguientes fuentes: Ben R. Walker, *The Fresno Blue Book* (Fresno: Cawtson, 1941), págs. 42-43; John Anderson, «Moses J. Church: Father of Fresno Irrigation», *Fresno Bee*, 4 de enero de 1942, suplemento de revista; «Young Belles of Army and Congressional Sets Just Introduced Who Won Popularity», *Washington Post*, 1 de febrero de 1914, p. 5.

2. CRECER

El relato de la infancia de Sam Peckinpah es el resultado del contraste de las diferentes informaciones recabadas en México D.F. y California en diversas entrevistas: Sam Peckinpah, México D.F. 28 de agosto y 9, 13 y 14 de diciembre de 1973; Fern Church Peckinpah, Fresno, 16 de septiembre de 1973; Denver C. Peckinpah, Fresno, 16 de septiembre de 1973 y 4 de abril y 11 de junio de 1974; Fern Lea Peckinpah Peter, Malibu, 6 de septiembre de 1973; Slim Pickens (por teléfono), Westlake Village, 12 de septiembre de 1973; Blaine Pettitt, Fresno, 10 de junio de 1974; Al Pettitt, lago Bass, 9 de junio de 1974.

Para más información sobre el pasado y las influencias de Peckinpah, véase Paul Seydor, Peckinpah: The Western Films (Chicago: University of Illinois Press, 1980), págs. 251-281.

3. APRENDER UN OFICIO

El relato de la carrera de Sam Peckinpah antes de convertirse en director de cine, tal y como aparece en este capítulo, proviene de información recopilada en varias entrevistas: Sam Peckinpah, México D.F., 27-29 de agosto y 16 de diciembre de 1973; Denver C. Peckinpah, Fresno, 16 de septiembre de 1973, y 4 de abril y 11 de junio de 1974; Fern Lea Peckinpah Peter, Malibu, 6 de septiembre de 1973; Don Siegel, Los Angeles, 12 de junio de 1974; Joel McCrea (por teléfono), Camarillo, California, 16 de junio de 1974; Strother Martin, Chicago, 2 de agosto de 1973;

Frank Kowalski, Studio City, California, 12 de septiembre dd 1973; R. G. Armstrong, Los Angeles, 10 de septiembre de 1973.

Además, la labor de Paul Seydor en su libro Peckinpah: *The Western Films*, págs. 251-281, especialmente su trabajo a la hora de rescatar la tesis doctoral de Peckinpah, ha resultado de gran ayuda.

Cuando entrevisté a Peckinpah para hablar sobre su trabajo en la University of Southern California, él insistió en que su tesis «había desaparecido, gracias a Dios». A mí me parecía un documento importante, y me sorprendió agradablemente ver cómo Seydor encontraba una copia en el archivo de la USC cuando trabajaba allí. La reticencia de Peckinpah a que se hiciera pública parece encajar con el miedo común a varios directores y guionistas de su generación, que pensaban que información de esa clase podría hacer que productores y ejecutivos con un nivel inferior de educación no estuvieran dispuestos a contratarlos.

Todos los comentarios relativos a la tesis de Peckinpah son el resultado de una meticulosa lectura del propio documento: David S. Peckinpah, «An Analysis of the Method Used in Producing and Directing a One Act Play for the Stage and for a Closed Circuit Television Broadcast» (Tesis doctoral, University of Southern California, Departamento de Arte Dramático, junio de 1954).

4. THE DEADLY COMPANIONS

El análisis de la primera experiencia como director de largometrajes de Sam Peckinpah, y de los conflictos con el productor Charles B. FitzSimons son principalmente resultado de las entrevistas con Peckinpah, México D.F., 29 e agosto y 13 de diciembre de 1973, y FitzSimons (por teléfono), Los Angeles, 13 de junio de 1974.

5. 'DUELO EN LA ALTA SIERRA'

Este capítulo es el resultado de reunir la información obtenida en México D.F. y California en varias entrevistas: Sam Peckinpah, México D.F., 29-31 de agosto de 1973; richard Lyons, Tarzana, 16 de junio de 1974; Joel McCrea (por teléfono), Camarillo, 16 de junio, 1974; Burt Kennedy (por teléfono), Los Angeles, 14 de junio de 1974; L.Q. Jones, Los Angeles, 5 de septiembre de 1973; Warren Oates, Los Angeles, 13 de septiembre de 1973; R. G. Armstrong, Los Angeles, 11 de septiembre de 1973; Frank Santillo, Malibu, 6 de septiembre de 1973; James Silke, Beverly Hills, 3 de marzo, 1976; Fern Lea Peckinpah Peter, Malibu, 6 de septiembre de 1973.

6. 'MAYOR DUNDEE'

El análisis de los conflictos creativos que tuvieron lugar durante el rodaje de esta película, además del relato de la propia producción son resultado de entrevistas realizadas en México D.F. y California con los siguientes individuos: Sam Peckinpah, México D.F. 28-29 de agosto y 13 de diciembre de 1973; Ben Johnson, Sylmar, 24 de octubre de 1974; Gordon Dawson, México D.F., 25 de agosto de 1973; James Coburn, Beverly Hills, 7 de septiembre de 1973; R. G. Armstrong, Los Angeles, 11 de septiembre de 1973; Whitey Hughes, México D.F., 11 de diciembre de 1973; L. Q. Jones, Los Angeles, 5 de septiembre de 1973.

Además de estas entrevistas y los apuntes de Peckinpah sobre esta película, recibí dos cartas relevantes: una del productor del film, Jerry Bresler, fechada el 23 de junio de 1974, y otra de la estrella del mismo, Charlton Heston, del 12 de septiembre de 1974.

En un principio, Bresler accedió a conceder una entrevista telefónica, pero después se retractó de todo lo dicho, prefiriendo ser citado por medio de la carta anteriormente mencionada. Lo cierto es que no había ninguna diferencia entre la información que se facilitó mediante la entrevista y la que aparecía en la carta. Toda la información atribuida a Bresler en este capítulo proviene directamente de aquella carta, según sus instrucciones.

En cuanto a Heston, no pudo encontrar un hueco en una apretadísima agenda, por lo que tuvo la amabilidad de proporcionar una trascripción de una entrevista anterior (*Dialogue On Film* 1, nº 1 [1972]) en la que hablaba sobre sus experiencias en *Mayor Dundee*, además de comentar la carta personal anteriormente mencionada.

7. LOS AÑOS SIN TRABAJO

La principal fuente de material para este capítulo fueron las siguientes entrevistas concedidas en México D.F. y California: Sam Peckinpah, México D.F., 28 de agosto y 13 de diciembre de 1973; Philip Lathrop, Culver City, 11 de junio de 1975; James Silke, Beverly Hills, 3 de marzo de 1976; Daniel Melnick (por teléfono), Culver City, 21 de noviembre de 1974; Jerry Fielding, Hollywood, 5 de septiembre de 1973.

Además, la carta escrita por Katherine Anne Porter a Sam Peckinpah, fechada el 25 de noviembre de 1966, fue amablemente facilitada por Peckinpah. Es interesante mencionar la frase: «¿Por qué no podían Ellos (quienquiera que sean Ellos)», teniendo en cuenta una frase similar utilizada en *Grupo salvaje*, cuando el grupo descubre que han robado arandelas en lugar de oro:

LYLE
¡¿Quién demonios son «ellos»?!
SYKES
(riéndose)
¿"Ellos"? Bueno, "ellos" son simplemente "ellos". ¡Lisa y llanamente "ellos"! "Ellos".

(*Grupo salvaje*, p. 24)

Teniendo en cuenta que Peckinpah estaba trabajando en el guion en los meses que siguieron a esta carta, esta parte del diálogo parece inspirada por la frase de la señorita Porter.

8. 'GRUPO SALVAJE'

Los detalles de esta producción son el resultado de unir diversa información recopilada en entrevistas con las siguientes personas: Sam Peckinpah, México D.F., 27, 28 y 31 de agosto y 13 de diciembre de 1973; Walon Green (por teléfono), Los Angeles, 11 de noviembre de 1974; Lou Lombardo, Los Angeles, 10 de septiembre de 1973; Gordon Dawson, México D.F., 25 de agosto de 1973; Strother Martin, Chicago, 2 de agosto de 1973; Ernest Borgnine, Los Angeles, 13 de septiembre de 1973; Whitey Hughes, México D.F., 11 de diciembre de 1973; Bo Hopkins, Los Angeles, 10 de septiembre de 1973; William Holden, Los Angeles, 14 de junio de 1974; Warren Oates, Los Angeles, 13 de septiembre de 1973; Gary Combs, México D.F., 10 de diciembre de 1973; Joe Canutt, Buellton, California, 15 de agosto de 1975; Jerry Fieldijng, Hollywood, 5 de septiembre de 1973; Camille Fielding, Hollywood, 5 de septiembre de 1973.

9. 'LA BALADA DE CABLE HOGUE'

El relato de los graves problemas acontecidos durante la producción y después es el resultado de entrevistas con las siguientes personas: Sam Peckinpah, México D.F., 13 y 18 de diciembre de 1973; Max Evans (por teléfono), Los Angeles, 2 de julio de 1974; L.Q. Jones, Los Angeles, 5 de septiembre de 1973; Gordon Dawson, México D.F., 25 de agosto de 1973; Robert Visciglia, Los Angeles, 13 de septiembre de 1973; R. G. Armstrong, Los Angeles, 9 de septiembre de 1973; Jason Robards, lago Forest, Illinois, 6 de julio de 1973; Stella Stevens (por teléfono), Los Angeles, 8 de septiembre de 1973; Lou Lombardo, Los Angeles, 10 de septiembre de 1973;

Slim Pickens (por teléfono), Westlake Village, California, 12 de septiembre de 1973.

10. 'PERROS DE PAJA'

El material que aparece en este capítulo está basado en gran medida en varias entrevistas con las siguientes personas: Sam Peckinpah, México, 30 de agosto y 13 de diciembre de 1973, y Los Angeles, 3 de junio de 1974; Martin Baum, México D.F., 13 de diciembre de 1973; David Z. Goodman (por teléfono), Beverly Hills, California, 13 de enero de 1975; Katy Haber, México D.F., 30 de agosto de 1973 y 3 de junio de 1974; Dustin Hoffman (por teléfono), Nueva York, 6 de febrero de 1975; Alf Pegley, México D.F., 18 de diciembre de 1973; Strother Martin, Chicago, 2 de agosto de 1973; Daniel Melnick (por teléfono), Culver City, California, 21 de noviembre de 1974; Jerry Fielding, Hollywood, 5 de septiembre de 1973.

11. 'JUNIOR BONNER'

El material que aparece en este capítulo está basado en gran medida en varias entrevistas en México D.F. y California con las siguientes personas: Sam Peckinpah, México D.F., 13 de diciembre de 1973; Joe Wizan, Los Angeles, 11 de septiembre de 1973; Jeb Rosebrook, Studio City, 13 de septiembre de 1973; Ben Johnson, Sylmar, 24 de octubre de 1974; Katy Haber, México D.F., 30 de agosto de 1973; Ida Lupino (por teléfono), Los Angeles, 8 de septiembre de 1973; Casey Tibbs, Los Angeles, 14 de junio de 1974; Lucien Ballard, Malibu, 6 de junio de 1974; Chuck Wilborn, Los Angeles, 10 de junio de 1975; Martin Baum, México D.F., 13 de diciembre de 1973; Steve McQueen (por teléfono), Malibu, 6 de septiembre de 1973.

12. 'LA HUIDA'

El material que aparece en este capítulo está basado en gran medida en varias entrevistas en México D.F. y California con las siguientes personas: Sam Peckinpah, México D.F., 28 y 29de agosto y 13 de diciembre de 1973, y San Francisco, 26 de octubre de 1974; Katy Haber, México D.F., 30 de agosto de 1973; David Foster, Los Angeles, 11 de septiembre de 1973; Gary Combs, México D.F., 10 de diciembre de 1973; Lucien Ballard, Malibu, 6 de junio de 1974; Ali MacGraw (por teléfono), Malibu, 4 de septiembre de 1973; Joie Gould, Malibu, 2 de junio de 1974; Newt

Arnold, Encino, 7 de septiembre de 1973; Slim Pickens (por teléfono), Westlake Village, 12 de septiembre de 1973; Jerry Fielding, Hollywood, 5 de septiembre de 1973; Gordon Dawson, México D.F., 25 de agosto de 1973; Steve McQueen (por teléfono), Malibu, 6 de septiembre de 1973.

13. 'PAT GARRET Y BILLY THE KID'

El material que aparece en este capítulo está basado en gran medida en varias entrevistas con las siguientes personas: Sam Peckinpah, México D.F., 27 y 29 de agosto y 13 de diciembre de 1973; James Coburn, Beverly HIlls, 7 de septiembre de 1973; Kris Kristofferson, Chicago, 19 de abril de 1974; Gordon Dawson, México D.F., 25 de agosto de 1973; katy Haber, México D.F., 30 de agosto de 1973; Ted Haworth, Westwood Village, California, 9 de septiembre de 1973; R. G. Armstrong, Los Angeles, 11 de septiembre de 1973; Gary Combs, México, D.F., 10 de diciembre de 1973; Jack Elam, Studio City, California, 10 de septiembre de 1973; Garth Craven, Hollywood, 5 de septiembre de 1973; Daniel Melnick (por teléfono), Culver City, California, 21 de noviembre de 1974.

14. 'QUIERO LA CABEZA DE ALFREDO GARCÍA'

Gran parte del material que aparece en este y en el siguiente capítulo es resultado de la generosidad de Peckinpah al permitirme estar presente en los rodajes para observar la filmación de ambas producciones en primera persona. En el caso de *Quiero la cabeza de Alfredo García* supuso varios viajes a diferentes localizaciones en México D.F. y alrededores, antes y durante el rodaje de la película.

Además recurrí a material recopilado durante entrevistas con las siguientes personas: Sam Peckinpah, México D.F., 26 de agosto, 1 de septiembre y 12, 13, 14 y 16 de diciembre de 1973, y San Francisco, 24 de octubre de 1974; Martin Baum, México D.F., 13 de diciembre de 1973; Warren Oates, Los Angeles, 13 de septiembre de 1973; Alex Phillips, Jr., México D.F., 26 de agosto de 1973; Aurora Clavel, México D.F., 9 de diciembre de 1973; Helmut Dantine, México D.F., 14 de diciembre de 1973; Kris Kristofferson, Chicago, 19 de abril de 1974; Robert Webber, México D.F., 11 de diciembre de 1973; Emilio Fernández, México D.F., 14 de diciembre de 1973; Whitey Hughes, México D.F., 14 de diciembre de 1973.

15. 'LOS ARISTÓCRATAS DEL CRIMEN'

Como he mencionado en el capítulo anterior, gran parte del material aquí presente fue recopilado mediante la observación en primera persona de la producción. En el caso de *Los aristócratas del crimen*, incluía trabajar tanto en Los Angeles como en San Francisco.

Además, pude trabajar con material recopilado en entrevistas en California con las siguientes personas: Sam Peckinpah, San Francisco, 13-14 de mayo de 1975, y Los Angeles, 10-11 de junio de 1975; Arthur Lewis, Los Angeles, 24 de agosto de 1981; Philip Lathrop, Culver City, 11 de junio de 1975; Garth Craven, Malibu, 31 de enero de 1976; James Caan, Los Angeles, 10 de junio de 1975; Jerry Fielding, Westwood Village, 5 de diciembre de 1975.

16. EPÍLOGO: 'LA CRUZ DE HIERRO', 'CONVOY' Y MÁS

El material que aparece en este capítulo está basado en gran medida en varias entrevistas en California con las siguientes personas: Sam Peckinpah, Burbank, 28 de noviembre de 1975, y Malibu, 28 de marzo de 1983; James Coburn, Beverly Hills, 3 de marzo de 1976; Ron Wright, Van Nuys, 30 de noviembre de 1976; Kent James, Van Nuys, 30 de noviembre de 1976; Carol James, Van Nuys; Garth Craven, Malibu, 5 de octubre de 1980; Katy Haber, Beverly Hills, 7 de marzo de 1980.

Además tuve la suerte de estar presente el 1 de mayo de 1980 en la proyección de *Grupo salvaje* para una clase de cine del Oeste, organizada por el profesor Rick Jewell en el Norris Theater de la University of Southern California cuando Sam Peckinpah apareció sin previo aviso y accedió a contestar a las preguntas que se le hicieran.